

# محارس من فلسطين

قصيدة من الارض المحتلة

\*\*\*

عيونك شوكة في القلب  
توجعني .. واعبدها  
واحميها من الريح  
واغمدها وراء الليل والوجاع .. اغمدها  
فيشعل جرحها ضوء المصابيح  
ويجعل حاضري غدها  
اعز علي من روحي  
واسى - بعد حين - في لقاء العين بالعين  
بأنا مرة كنا - وراء الباب - اثنين !

\*\*\*

كلامك كان أغنيه  
وكنتم أحاول الانشاد  
ولكن الشقاء أحاط بالشفة الربيعيه  
كلامك - كالسنونو - طار من بيتي  
فهاجر باب منزلنا وعتبتنا الخريفه  
وراءك ، حيث شاء الشوق  
وانكسرت مرايانا  
فصار الحزن الفين  
وللمنا شظايا الصوت  
لم نتقن سوى مرثية الوطن  
سنزرعها معا في صدر قيثار  
وفوق سطوح نكبتنا سنعزفها  
لاقمار مشوهة وأحجار  
ولكني نسيت .. نسيت يا مجهولة الصوت  
رحيلك أصدا القيثار ... أم صمتي ؟

\*\*\*

رايتك أمس في الميناء  
مسافرة بلا أهل ، بلا زاد  
ركضت اليك كالايتام  
اسأل حكمة الاجداد :  
« لماذا تسجن البيرة الخضراء  
في سجن الى منفى الى ميناء  
وتبقى رغم رحلتها  
رغم روائح الاملاح والاشواق  
تبقى دائما خضراء » ؟  
واكتب في مفكرتي :

# الأداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

ص.ب : ٤١٢٣ بيروت - تلفون : ٢٣٢٨٣٢

AL-ADAB : Revue mensuelle culturelle

Beyrouth - Liban

B. P. : 4123 - Tél. : 232832

صاحبها ومديرها المسؤول

الدكتور سهيل إدريس

Propriétaire - Directeur  
SOUHEIL IDRIS

سكرتيرة التحرير

عايدة مطر عبيد إدريس

Secrétaire de rédaction

AIDA M. IDRIS

\*

الادارة

شارع سوريا - بناية درويش

الاشتراكات

في لبنان : ١٢ ليرة ■ في سوريا ١٥ ليرة  
في الخارج : جنيهان استرلينيان او ستة دولارات  
في أميركا : ١٠ دولارات ■ في الأرجنتين ١٥٠ ريالا  
الاشتراكات الرسمية : ٢٥ ليرة لبنانية أو ما يعادلها

تدفع قيمة الاشتراك مقدما  
حوالة مصرفية أو بريديّة

الاعلانات

يتفق بشأنها مع الادارة

« على الميناء ..  
وقفت .. وكانت الدنيا عيون شتاء  
وقشر البرتقال لنا ..  
وخلفي كانت الصحراء ! »  
رأيتك في جبال الشوك  
راعية بلا اغنام  
مطاردة .. وفي الاطلال  
وكنت حديقتي وأنا غريب الدار  
أدق الباب يا قلبي  
على قلبي  
يقوم الباب والشباك والاسمنت والاحجار  
رأيتك في خوابي الماء والقمح  
محطمة ..  
رأيتك في مقاهي الليل  
خادمة ..

رأيتك في شعاع الدمع والجرح  
وانت الرئة الاخرى بصدري  
انت أنت الصوت في شفتي  
وانت الماء .. أنت النار ..  
رأيتك عند باب الكهف ، عند الفار  
معلقة على جبل الغسيل ثياب ايتامك  
رأيتك في المواقف .. في الشوارع  
في الزرائب  
في دم الشمس  
رأيتك في أغاني اليتيم .. واليؤس  
رأيتك ملء ملح البحر .. والرمل  
وكنت جميلة كالارض ، كالاطفال ، كالفل

\*\*\*

واقسم :  
من رموش العين سوف أخيط منديلا  
وانقش فوقه شعرا لعينيك  
واسما حين اسقيه فؤادا ذاب ترتيلا  
يمد عرائش الايك ..  
سأكتب جملة أجلى من الشهداء والقبل :  
« فلسطينية كانت .. ولم تزل ! »

\*\*\*

فتحت الباب والشباك في ليل الاعاصير  
على قمر تصلب في لياينا  
وقلت لليلتي : دوري  
وراء الليل والصور  
فلي وعد مع الكلمات .. والنور  
وانت صديقتي العذراء  
ما دامت أغانينا  
سيوفا حين نشرعها ..  
وانت وفية كالمح  
ما دامت أغانينا  
سمادا حين نزرعها

وانت كنخلة في الدهن  
ما انكسرت لعاصفة وجطاب  
وما حزيت ضفائرها  
وحوش اليد .. والغاب  
ولكني انا المنفي خلف السور والباب  
خديني تحت عينيك ..  
خديني أينما كنت ..  
خديني .. كيفما كنت  
أردك الى لون الوجه والبدن  
وضوء القلب والعين  
وملح الخبز والحن  
وطعم الارض .. والوطن  
خديني تحت عينيك  
خديني لوحة اثرية في كوخ حشرات  
خديني آية من سفر مأساتي  
خديني لعبة .. حجرا من البيت !

\*\*\*

فلسطينية العينين والوشم  
فلسطينية الاسم  
فلسطينية الاخلام والهلم  
فلسطينية المنديل والقدمين والجسم  
فلسطينية الكلمات والصمت  
فلسطينية الصوت  
فلسطينية الميلاد والموت  
حملتك في دقاتي القديمة  
نار اشعاري  
حملتك زاد أسفاري  
وباسمك صحت في الوديان  
خيول الروم .. أعرفها  
وان يتبدل الميدان  
خذوا حذرا ..

من البرق الذي صكته اغنيتي على الصوآن :  
انا زين الشباب .. وفارس الفرسان  
انا .. ومحطم الاوثان  
حدود الشام أزرعها  
قصائد تطلق العقبان  
وباسمك صحت بالاعداء :  
كلي لحمي اذا ما نمت يا ديدان  
فبيض النمل لا يلد النسور  
وبيضة الافعى  
يخبىء قشرها ثعبان ..  
خيول الروم أعرفها  
وأعرف قبلها اني :

انا زين الشباب وفارس الفرسان ! (خ)

محمود درويش

(خ) من كتاب ( ادب المقاومة في الارض المحتلة ) تأليف غسان

كتفاني ، ويصدر قريبا عن « دار الاداب » .

## معنى «الأيديولوجية الانقلابية» وضمونها

بقلم سامي الخضراء الجبوسي

الامة يعبر عن نفسه في حوادث القتل والاغتيال والنفسي والانقلابات العسكرية المتتالية التي تعيد الى المسرح من جديد نفس الرؤوس تقريبا وان كانت بوجوه والسنة جديدة . ذلك لان المسؤولية الحقيقية عن اي انهيار يحدث في الامة لا يمكنها ان تنحصر في افراد معدودين . هذا يتضح جيدا في حالة الامة العربية سنة ١٩٤٨ ، اذ انه لم يكن ممكنا ان يتفق ، بمحض الصدفة ، ان يحكم جميع الدويلات العربية المتعددة افراد شريرون هم القلة النادرة في عالم خير ومعافى .

ان المسؤول الحقيقي هو الوجود القديم الذي استنفذ طاقته ، الوجود القديم بعلائقه الروحية والفكرية ، بكل توجهه نحو الحياة، بطريقة تفكيره ، بمنطقه ، برود فعله نحو الاشياء والاحداث ، بتجمده، وانغلاقه وبلادته وانحلاله الروحي . والامة ، في ضميرها اللاواعي ، تدرك هذا وتعرف بكل مبهم لم يعبر عن نفسه بعد بالكلمة الواضحة والتفسير العلمي ، انه هو المسؤول - ولذلك فهي تعبر عن هذه المعرفة اللاواعية بالكرهية البهمة والغفور الفامض الذين تشعب بهما نحو كل ما كان يعتبر مقدسا من قبل . وتتميز ردود الفعل بالانفصال التدريجي عن بؤادر الايمان القديم من جميع نواحيه ، اي بالدخول التدريجي في نوع من الفراغ العقائدي المثل بالنسائل والشكوك .

واذ تصل الامة الى هذا الوضع، وهو وضع يقول الدكتور البيطار ان الامة العربية قد وصلت اليه اليوم ، يصبح لزاما ان يعبر النشاط الوافر الذي يسود بحث الامة عن حل اخير ، عن عقائدية جديدة شاملة هي انقلاب على اشكال الايمان القديمة التي ميزت الوجود التقليدي . ان شمول الايديولوجية الجديدة وانقلابيتها هما انشطاران الجوهرين لاستكمال دورة التاريخ والخروج منها بامة فنية قوية قادرة ، ليس فقط على مواجهة الحياة المعاصرة لها ، بل على الفعل فيها والتأثير على مجراها .

فالأيديولوجية الانقلابية اذن لا تعني موقفا سياسيا ثوريا فقط ، مهما كان جذريا ، ولا تعني الاكتفاء بتبديل النظام الاجتماعي وما فيه من علاقات طبقية ، بل هي بالاضافة الى ذلك تشكل نمطا جديدا في الحياة . ان الانقلابية التي يصر عليها التعريف لا تقتصر على اجراء تحويل سياسي اجتماعي وخلق نظم جديدة تحقق نجاح هذا التحويل ، بل انها تحتاج قبل كل شيء الى فلسفة حياة ينطلق منها الفرد والمجتمع .

الأيديولوجية الانقلابية هي فلسفة حياة جديدة تحل محل فلسفة الحياة القديمة التي قادت الى الانحلال عندما استنفدت حيويتهما وفوتوتها ومقوماتها (١) . انها ، في معناها الصحيح المتكامل ، نظام او سلسلة من المبادئ والنظريات يصور فيها اتباعها المرحلة التاريخية التي يمرون بها والعلاقات التي تربط بينهم وبينها . انها المفهوم العام الذي يحدد علاقة الانسان بالمجتمع والتاريخ والحياة ، ويعمّن القوى والاتجاهات والسنن التي تسود هذه العلاقة وتفسرها . في ضوء هذا

الثقافة العربية المعاصرة (٢) في حاجة الى النتائج ذي المستوى العالي في جميع حقول الفن والعلم . خذ مثلا علم الاجتماع والسياسة - فمن مد ابن خلدون لم يستطع ان يفرض اي مفكر عربي على العالم ، اننا جازا صيلا مهما من نوع فريد : اي ان يفني الثقافة العالية بدراسة اصيلة ذات نظريات جديدة لم يشبعها الغرب علما ومفصلا وتمحيصا . الدراسة الطويلة التي بين يدي الان تستطع، حسب اعتقادي، ان تفخر بانها من هذا المستوى العالي الرفيع . انني انكلم هنا عن كتاب «الايديولوجية الانقلابية» للدكتور نديم البيطار .

قبل ان نفتح الكتاب الكبير لفت عنوانه نظرنا . لقد اقترنت كلمة «انقلاب» في اذهاننا بتلك الانقلابات السريعة المتعددة التي قامت في الوطن العربي وفي اسيا وافريقيا واميركا اللاتينية بعد الحرب الكبرى الثانية ، والتي برهنت ، في الاغلبية الساحقة من حالاتها ، على محدوديتها وافلاسها . اما كلمة «ثورة» فقد اكتسبت لنفسها في عقولنا قدسية شديدة ، واقترنت بصفات النبالة والتضحية والتكريس ونذر النفس ، واصبحت صفة «الثوري» مطمحا ولقبا وهوية نعلنها نحن عن انفسنا او يعلنها الآخرون عنا . الدكتور البيطار يرى في تعريف الكلمتين غير هذا . انه يفصلهما عن مفهومهما الشائع ويعود بهما الى اصليهما . فكلمة «ثورة» تعني موقفا يتمرد فيه الفرد ضد شيء ما ، دون ان تدل على ان ذلك التمرد يجب ان يعني تحويلا لذلك الشيء بشكل يغير طبيعته . فقد يكون موقف التمرد يعبر عن روح محافظة تتمرد ضد تحول ما للوجود التقليدي . اما كلمة انقلاب فهي تعني تحول الشيء عن معالته الاولى . اننا ، عندما نقول «انقلب الشيء» نعني انه خسر قواعده القديمة واسسه وان معالته السابقة قد تغيرت . وعلى هذا تكون الرجعية ، في الفترات الانقلابية مثلا ، في حالة ثورة حاكمة على عوامل التجديد والتغير التي تقلب طرازها ومعتقداتها . وهي ثورة تستمد لان تأخذ شكلا عمليا اذا ايجت لها الظروف، كما حدث في فاجعة ٢٨ ايلول . ان ما حدث في دمشق في ذلك النهار هو انقلاب جذري في الوضع ، غير انه مجرد انقلاب رجعي الى الوراء وليس انقلابا ايديولوجيا . فما هو اذن الانقلاب الايديولوجي ؟

في ظروف كهذه تكون الامة قد استنفدت منذ زمن جميع نوازع الخير والحيوية اللذين كانا ينضويان يوما في اسلوب الحياة القديم ( اي في ايديولوجيتها القديمة ) وتكون قد وصلت الى الشفة من الافلاس الروحي حيث تجد نفسها في حالة نفسية متأزمة تتسم بالاكشاف الفاجع لبؤر الضعف والانحلال التي كانت قد اصابتها وفادتها الى الهاوية . انها تجد نفسها في وضع اشبه بفضيحة عالمية، وهذا الاكتشاف يولد فيها منازع الرفض لوضعها ولسياسات هذه الأوضاع . وبوجه تازمها نحو نفسها . غير ان اكتشافها لمثاليتهما قد يكون جزئيا فيقصر اللوم على الافراد المسؤولين وحدهم وكانهم هم السبب الوحيد في ما اصابتها من اندحار . فتوجه الاتهامات اليهم ، سرا او علنا ، ويقوم في الامة نشاط هائل غايته الاقتصاص منهم والتخلص من فجورهم وكف كل قدرة فيهم على الاذى . وما تولده فجيرة الاكتشاف من حيوية فسي

(٢) راجع القسم الاول من هذا البحث في العدد الماضي من الاداب .

(١) ظهر هذا بشكل واضح في حالة العرب - فالانحلال الروحي هو الذي قاد الامة الى النكبة . راجع كتاب الدكتور البيطار الثاني «الفعالية الثورية في النكبة» حول هذا الموضوع .

طور تأريخي محدد ، ولكي تكون المقارنة علمية وصحيحة يجب ان تقارن بين الايديولوجيات في مراحل تحققها المتشابهة . فلو اخذنا المسيحية او الليبرالية مثلا ونظرنا اليهما على ضوء ذلك التعريف للايديولوجية الانقلابية ، كان لزاما علينا توجيه دراستنا ومقارنتنا السلي الطور الديناميكي الذي مرت به كل منهما ، وهو ذلك الطور الذي رفضنا به النظم العقائدية التقليدية واخذنا في بناء صرح عقائدي جديد يعبر عن الايديولوجية الجديدة . ولذلك فان المفاهيم التي يقول بها مفكرون من امثال مالرو وكار حول الايديولوجيات التقليدية من غيبية-كالمسيحية ومن زمانية كالليبرالية بانها محافظة بشكل يوحي بانها كذلك في طبيعتها الذاتية وبانها كانت دائما محافظة منذ نشأتها لهي مفاهيم خاطئة لانها لا تفرق بين اطوارها المختلفة . ان هذه المفاهيم التي ترى ان تلك الايديولوجيات محافظة ورجعية تعجز عن ان تدرك بانها كانت ثورية في طورها الاول عندما قامت لتحل محل مفاهيم عتيقة بالية . وعلى هذا الضوء تصح المقارنة بين الليبرالية والشيوعية الروسية مثلا في اطاريهما الحاليين ومواقفهما المعاصرة مقارنة بتسفيه لانها تتجاهل الاختلاف في طوريهما التاريخيين والرحلة التاريخية التي تمر بها كل منهما، فتقابل بين ايديولوجية لم تزل في طورها الديناميكي ( الشيوعية ) وبين اخرى تجاوزت هذا الدور منذ زمن بعد ( الليبرالية ) . وقد نجد هنا ايضا سببا رئيسيا للاختلاف القائم بين روسيا والصين مثلا . فهو اختلاف يرجع الى درجة كبيرة ، حسب مفهوم الدكتور البيطار ، الى اختلاف الطور التاريخي الذي تمر فيه الايديولوجية الشيوعية في كل من البلدين . فبينما نراها قد حققت ذاتها الى حد كبير في روسيا ، نراها في الوقت نفسه لم تزل في بداءة طورها الديناميكي الان ، تحول ان تخلق مجتمعا على صورتها في الصين .

هذا تلخيص شديد الإيجاز لجزء من المنهج الفكري الذي يسود

صدر حديثا :

آخر رواية كتبها الاديب الكبير

**كولن ويلسون**

ترجمة يوسف شرورو وعمر يمق

# الشك

رواية عاطفية ، وفلسفية ، وبوليسية ... في وقت واحد ! وهي كذلك فضح لاساليب اليهود الاجرامية وتحليل لتأثير المخدرات !  
من هنا كان غنى رواية « الشك » ، وما تثيره لدى القارئ من شوق وفضول ... وليس ذلك غريبا على واحد من اكبر مفكري هذا العصر ...  
منشورات دار الاداب ٥٥٠ ق.ل

المفهوم تصبح الثورة المتكاملة حركة تمرد تعبر عن فلسفة حياة جديدة . وهذه الايديولوجية تكون انقلابية عندما تنكر الوجود التقليدي بما يتطوي عليه من نظم وقيم ، وبالاخص بما يعتمد منه من ايديولوجية تقليدية . اما الايديولوجية ، بمعناها المجرد ، فهي اية فلسفة حيساة تترجم وتفسر موقع الانسان من المجتمع والتاريخ وتحيط به احاطة تامة شاملة . هذا التعريف يشمل جميع الايديولوجيات ، بما فيها تلك الايديولوجيات البالية التي استنفدت طاقتها واصبحت قيودا تؤخر تقدم الانسان او عينا تسبب له الالتماسة اذ يؤخر تجاوبه مع روح العصر . ولكن الايديولوجية تكون انقلابية عندما تقدم تفسيرا جديدا لموقع الانسان من التاريخ والمجتمع .

كلمة « جديد » هنا لا تعني ان عناصر الايديولوجية الانقلابية يجب ان تكون جديدة في العالم وفي تجربة الانسان . من الصعب جدا ان نجد بهذا المعنى ايديولوجية جديدة واحدة في التاريخ - غير ان «جديتها» تقع في قدرتها على مفاجأة وعي الانسان وتغيير معالم تفكيره وقلوبه ومفاهيمه جميعها بالقضاء على الايديولوجية القديمة باسم مفهوم فسي الانسان وفي الحياة هو جديد عليه . ان اول خطوة تقوم بها الايديولوجية الانقلابية هي تحرير العقل من ايمانه القديم بمفاهيم الايديولوجية التقليدية التي كان يعيش في كنفها .

وتختلف درجة « الانقلابية » وحدتها من ايديولوجية الى اخرى . فدرجة الانقلابية ترتبط بمقدار التكامل الذي يتحقق لها في التفسير الجديد الذي تعطيه عن الانسان وعلاقته بالتاريخ ، كما ترتبط بحدة الرافض الذي تواجه به الوجود التقليدي .

ان هذا التحديد للايديولوجية الانقلابية لا يقتصر على المذاهب الزمانية الجديدة بل يشمل ايضا المذاهب اتفية او الاديان التاريخية في بدء ظهورها ، اي في مراحلها الاولى عندما كانت في صراع محتدم مع الوجود الروحي العقائدي التقليدي وهي تحاول ان تباشر تحقيق وجودها على مسرح التاريخ .

وعندما تحقق الايديولوجيات الانقلابية ذاتها تبدأ باستنزاف قواها في امتدادها ذاته وتتحول عندئذ الى قوى محافظة ورجعية . هذا التطور والتغير في معالم الايديولوجيات الانقلابية عبر مراحلها الحياتية يوضحه الدكتور البيطار في الفصل الذي يتحدث فيه عن الايديولوجية الانقلابية واللاهوت .

والتعريف المتقدم للايديولوجية الانقلابية يمتد الى كل تجربة ثورية تحقق شروطه ، مهما تنكرنا للتجربة وخصصناها من ناحية فلسفية او اخلاقية : هذا شرط اساسي في كل تفكير فلسفي اجتماعي يحاول الكشف عن منطوق الاحداث وعن اتجاهات التاريخ والسنن التي تسود تحولاته وتغييراته . وهو يشكل خاصة اولى في المنهجية العلمية لا يستطيع اي فكر موضوعي علمي ان يتجاهلها .

ولقد قارنت دراسة الدكتور البيطار بين شتى الايديولوجيات تبعا للتعريف الذي تقدم دون اي موقف خاص من اي منها ، بسلا بالتزام موضوعي كامل استطاع عن طريقه ان يقف خارجها فيدرسها وقيمها دون اية مفاضلة بينها سوى المفاضلة التي تنشأ عن الدرجة الانقلابية التي حققها كل منها . هذه الدرجة الانقلابية تتراوح ، كما اسلفنا ، باختلاف درجة نهديتها للقواعد العقائدية التقليدية ، وباختلاف درجة استبدال هذه القواعد بقواعد وضوابط اخرى للسلوك ، وكذلك باختلاف درجة الشمولية والعمق في الايديولوجية الانقلابية وقدرتها على نقض الوجود التقليدي ككل باسم صورة انسانية جديدة متكاملة .

وينبه الدكتور البيطار في عدة مواضع من كتابه الكبير بان كل مقارنة بين الايديولوجيات التاريخية تستهدف معنى هذه الايديولوجيات او تقابل بين الدرجة الانقلابية التي حققتها كل منها ، يجب ان تتم في مراحلها المتشابهة . لان الايديولوجية هي بلورة وضع انساني معين في

# علم العصيان والثورة

لا جديد تحت الشمس !

إذا صح هذا القول جزئياً في بعض الاحداث السياسية ، فهو صحيح كلياً في ما يتعلق بالحروب ، ولا سيما « حروب العصيان والثورة » . فما يجري اليوم في فيتنام ، والكونغو ، واندونيسيا ، والجنوب العربي لا يختلف الا جزئياً عما جرى قديماً في ايطاليا ، وصقلية ، وافريقيا الشمالية ، على أيدي اسبارتاكوس ، وأنس التدمري ، وغيرهما من قادة الثورات ، وعما جرى في فرنسا وأوروبا في اواخر القرن الثامن عشر ، وعما خبرناه من المعارك الضارية بين الجيوش النظامية والانصار خلال الحرب العالمية الثانية .

الحقيقة الكبرى التي نستخلصها من هذه الحوادث المتوالية عبر العصور هي : ان الجيش النظامي يعجز عن كبح جماح العصابات الثائرة لان حاجاتها اقل بكثير من حاجاته ، لا لانه اضعف منها . فهي لا تحتاج الى مؤخرة ، ولا الى مواصلات ، ولا الى طرق تموين . تضرب وتتوارى عن الأنظار ... بينما هو كتلة ضخمة معرضة للضرب كل ساعة وفي كل مكان .

هذا ما أثبتته الكتاب العسكريون ، وفي مقدمتهم الالماني كلاوزويتز ، وما عززه بالوقائع والارقام الزعيم غبريال بونيه الفرنسي ، أستاذ العلوم الحربية العليا في باريس ، في كتابه الفني بالمعلومات : « حروب العصيان والثورة من فجر التاريخ الى اليوم » ، فاطلبه مترجماً الى العربية ، ومعلقاً عليه بما يوضح الثورة الجزائرية بمختلف عواملها السياسية ، والاقتصادية ، والانسانية . اطلبه من « دار المكشوف » ، بيروت ، ص.ب. : ٥٨١ ، تلفون : ٢٢٤٧٧٠ .

حوله الكتاب . غير ان الدراسة التفصيلية الالامعة التي يقدمها الدكتور البيطار تسمح بهذا النوع من التلخيص لانها ، ككل دراسة مركزة هادفة ومتخصصة ، ملهومة بالرغم من تشعبها وشمولها . ان التفاصيل تتفرع من دائرة الوسط وتحيط باللباب الذي فسرناه دون ان تتسرب عن قطر الدائرة او تنفلت منه . وهذا من ميزات تفوقها كدراسة شاملة للاحية معينة من نواحي التاريخ والتغير الاجتماعي .

بالطبع انها ليست سهلة على القارئ العابر ، على من يريد من القراءة الفكرية ان تزوده بقبضة من التعابير الفلسفية الجاهزة ، او الشعارات او التفسيرات القريبة السهلة التي تكرر نفسها في كل صفحة ، او على من يريد من القراءة الفكرية ان تزوده بقائمة شاملة لشروط التقدم والازدهار التي يقرأها ، ويوافق عليها ، ويحيل تنفيذها على الشخص الآخر ... او من يتوخى تقرباً ولوما يريح ضميره قبل ان ينطلق من جديد في حياته اليومية المثقلة بالهموم الصغيرة النافذة ، هذه الدراسة هي ثقافة سياسية واجتماعية شاملة في جوهر الثورات والانقلابات وفي دور الايديولوجيات المهمة التي تعبر عن فلسفة حياة شاملة . فعلى ضوء هذه الدراسة نرى ان الايديولوجية الانقلابية تشكل ظاهرة ثابتة مستقرة في التاريخ تراقب هذا التاريخ في مراحل وادوار معينة . هذا يدعونا الى التساؤل ان كانت تلك الظاهرة تعبيراً عن نزوع اصيل او غريزي في الطبيعة الانسانية ام لا . انها بلا شك تفسر عطش الانسان الدائم الى ما يؤمن به وسعيه المستمر نحو تحقيق وجوده من جديد كلما برهن هذا الوجود على افلاس وانحلال - اي انها تفسد ديناميكية حياة الانسان وقدرته على ترك ما بلي واعتناق الجديد ، وتؤكد نشاط العقل الانساني عبر عصور التاريخ وهو نشاط لا يذوي ابداً ، وتبرهن على قدرته على مقاومة القوى العدائية للحياة وللانسان . فان لم تكن ظاهرة الايديولوجية الانقلابية التي تكرر نفسها في التاريخ كلما تشابهت الظروف والامكانات من خصائص الطبيعة الانسانية فهي دون شك خاصة اساسية من خصائص الوضع الانساني ، متصلة في ديكالتيكه الخاص .

والقارئ العربي الواعي مطالب بالوقوف ملياً امام هذه الدراسة الخلاقة وباعتصامها عصراً . انه لا عذر لاي « ثوري » تقديمي ، ممن يستطيع استيعاب الانتاج الفكري العميق ، ان يعبر بهذا الاثر العظيم النادر دون ان يستفيد منه الى اقصى حد ، فعلى ضوء هذه الدراسة المقارنة يستطيع الثوري العربي ( الانقلابي ) على حد تعبير الدكتور البيطار ) ان يكشف ابعاد الوضع العربي ، وامكاناته الهائلة ، واستعداده العميق الى الانقلاب الجذري وتغيير وجه التاريخ في هذا الجزء من العالم . وهو بعد ذلك سيسهر بالمسؤولية الشخصية التي هي جوهر في نفسية الثوري الانقلابي ، وسيتحرك في ضميره الدافع الملح الى تلبية هذا النداء الذي ينطلق من قلب التاريخ نفسه تلبية تستقطب ابعاد نفسه جميعها وصورة حياته اليومية . ان مسؤولية الثوري العربي المعاصر اصبحت الان مسؤولية يومية والوضع التاريخي المتاح للامة هو وضع لا يحتمل التاجيل والمطل . ان التاريخ يوفر لنا في مرحلته الحالية طريقاً نحو الثورة الكبرى الشاملة ونحو الدولة الواحدة ... وعلينا ان ننقض على الفرصة النبيلة المتاحة لنا كالبراة . فهذه الفرصة التي تحمل لنا امكان الانتصار على كل ما خذلنا داخل نفوسنا وخارجها ، وعلى ماضينا القريب المفسم بالفتنة تحمل لنا في الوقت نفسه امكان التردى والخسران ان نحن « احسن » اضعفها و « اتقنا » السبيل الى اجهاض كل مسعى خير معافى يقود الى الدرب . انني لا اخشى على هذه الفرصة التاريخية من الضياع عن طريق الرجعية العربية ، بجميع وجوهها المألوفة والخفية ، ولا بسبب قوى الاستعمار المتكاثرة علينا ، بل بسبب عجز الثوريين العرب عن تفهم قيمة المرحلة التي نمر بها وخطورتها من جهة ، ووقوفهم عند حدود قواعدهم العقائدية التي تقصر عن ثورتهم من جهة اخرى .

سلمى الخضراء الجيوسي



# أبها الجماليتون : كفالم هذا العبت !

بقلم الدكتور محمد النويحي

دعائه ، موصلا إياه الى ذروته - او حضيضه . يقول برادلي : « ماذا يعني تعبير ( الشعر للشعر ذاته ) وماذا يشرح من طبيعة التجربة الشعرية ؟ هو يعني - اولا - ان هذه التجربة غاية في حد ذاتها . تستحق ان يحصل عليها من اجلها هي . لها قيمتها الذاتية . ويعني - ثانيا - ان قيمتها ( الشعرية ) هي وحدها كل قيمتها الذاتية . قد يكون للشعر قيمة أخرى كاداة للثقافة أو الدين ، لانه يعلم ويهذب ، ويرقق العواطف ، او يخدم القضايا النبيلة ، او لانه يجلب الشهرة او المال او راحة الضمير . هذا جميل . فلنعجب بالشعر لهذه المزايا ايضا ، ولكن ميزته الخارجية لا تحدد ميزته الشعرية كتجربة متممة للخيال . هذه القيمة الشعرية ينبغي ان نحكم عليها حكما داخليا محضا ، اما النظر الى الاغراض الخارجية ، سواء من جانب الشاعر وهو ينظم شعره او القارئ وهو يقرأه ، فانه يعمل على الحط من القيمة الشعرية اذ يغير من طبيعة الشعر باخراجها عن جوها الخاص . لان طبيعة الشعر ليست ان يكون الشعر جزءا من العالم الحقيقي ولا ان يكون نسخة منه ( بالمعنى المعتاد لهذه الكلمة ) ، بل هي ان يكون عالما قائما بذاته ، مستقلا ، كاملا ، حاكما لنفسه بنفسه » .

واما الاعتقاد الثاني فواضح انه بقية من الايمان الافلاطوني القديم بأن للمثل وجودا قائما بذاته مستقلا عن مصادقاتها ، لا انها محض افكار تجريدية تنتزعها اذهاننا من التأمل في ألوف المصادقات الجزئية . وقد أدى هذا الاعتقاد بأصحابه الى الظن بأن التجربة الاستطيقية او الجمالية هي نوع مختلف من النشاط الذهني لا علاقة له بساتر المعارف الحسية والانفعالات العاطفية والمدرجات العقلية . فلفهم التجربة الجمالية لا نحتاج ، ولا يفيدنا شيئا ، ان نعرف وان نتذكر سائر التجارب الانسانية في هذه المجالات الثلاثة ، مجالات الحس والعاطفة والتفكير . ثم يتطرف الاستطيقون في ايمانهم بالجمال المطلق وبتفرد التجربة الجمالية حتى يبلفوا ذلك الهوس الذي رآناه في الجملة الاخيرة من كلام برادلي والذي نراه في قطب آخر من أقطابهم هو كلايف بل حين يقول : « لكي نقدر عملا فنيا لا نحتاج الى ان نستمد اي شيء من الحياة ولا نحتاج الى أي معرفة بافكارها ومشاعلها ، ولا أي خبرة بعواطفها » . وقد نقلت في كتابي « طبيعة الفن ومسؤولية الفنان » (١) هذه الاقوال لدعاة مذهب الفن للفن وحده والمذهب الجمالي المعزول عن حقيقة الحياة الانسانية ، ولخصت نقاش اي. ا. رتشاردز لها ودحضه اياها في كتابه « مبادئ النقد الادبي » ، واضفت ان رأي رتشاردز هذا ان اختلفت الآراء في مدى صحته على الاداب الغربية ( لان هناك مدارس معينة فيها تعمدت انتاجات تتبع نظرية الفن للفن وحده ونظرية الجمال الجرد ) ، فهو وحده الجدير بالتطبيق على ادبنا العربي الموروث وادراكنا لرسائله وتقويمنا لطبيعته الفنية ( لان ادبنا الموروث خلا خلوا تاما من امثال هذه الاتجاهات في انتاجاته الادبية ) . فلست اريد الان ان ازيد على ما قلت ، لاني اريد ان اخلص الى مناقشة كتاب عربي صدر اخيرا ينتصر مؤلفه لهذا المذهب الجمالي المسرف ، وفي مناقشتي لهذا الكتاب سيزداد الموقف جلاء ويستطيع القارئ ان يتخير من الموقفين المتعارضين ما يقتنع بصحته .

ما أظن ان موضوعا واحدا قد استحوذ على اهتمامي اكثر من التنبيه على الخطر الكبير الذي نوقع فيه دراستنا الادبية اذا طبقنا على ادبنا العربي الموروث مقاييس النقد الغربي . لا شك ان هذه المقاييس تفيد الناقد نفسه فائدة جلية في توسيع نظره وارهاف حسه النقدي اذا احسن فهمها . لكن هذه المقاييس مستخرجة من آداب مهما تتفق مع ادبنا العربي في بعض الاصول الانسانية الضاربة في صميم النفس البشرية فهي تختلف عنها في امور كثيرة بعضها جذري ايضا . فتطبيقها المتعسف على ادبنا لن ينتج خيرا ، بل ينتج عنه ضرر محقق .

هذا خطر كررت التنبيه اليه في عدد من الكتب . واعطيت عددا من الشواهد على تحققه في الكثير من نقدنا المعاصر . وهو يحدث على أيدي نفر من كتابنا لم يتقنوا دراسة الاداب الغربية نفسها ، ولم يسمحوا لهذه الاداب نفسها ان توسع من نظرتهم وترهف من حساسيتهم ، بل كل ما اطلعوا عليه هو عدد من كتب مقاييس النقد الادبي لدى الغربيين ، ودراسات الفلسفة الجمالية واللفوية الغربية ، درسوها فظنوا انهم فهموها ، وآنى لهم ان يفهموها فهمها صحيحا وهم لا يعرفون الانتاجات الادبية الاصلية التي تقوم تلك الكتب عليها وتستخرج منها اصولها وقواعدها ومقاييسها . لا جرم خلطوا تخليطا فظيحا في مفاهيمهم التي استنبطوها من تلك الكتب ، فلم يحققوا الا الضرر حين حاولوا ان يطبقوا مفاهيمهم تلك على ادب يختلف طبيعته ووسائله اختلافا بينا عن الاداب الغربية . ولقد قلت في كتاب سابق ان ما نطالب به دارس الادب العربي ليس ان يكتفي بقراءة عدد من كتب المقاييس النقدية والفلسفة الجمالية لدى الغربيين ، بل هو ان يتقن دراسة ادب غربي واحد على الاقل ، يدرس شعره ونثره ، وقصصه ودرامته ، فيجيد فهمها والدخول في عوالمها ، ويكتسب منها ما ستكسبه اياه من توسيع النظرة وشحن الحماسة وتجديد القيم ، ثم يخرج منها متناسيا هذه الدراسة غير متمم ان يتذكرها ، مكتفيا بما اكسبته من نظرة موسعة وحاسة مشحونة وتقويم مجدد ، فيقبل بهذه على الادب العربي يدرسه هو في ذاته ، ويستخرج منه هو قيمه التي تناسبه ومقاييسه التي تصلح للتطبيق عليه .

من الادب العربي نفسه يجب ان تستقرى المقاييس التي يحكم بها عليه ، وان كنت أسلم بان الدارس الذي يقتصر عليه ولا يدرس ادبا اجنيا مختلفا لن ينتج في استقراء المقاييس الصحيحة ، لان نقدنا القديم للأسف الشديد قليل الفناء في هذا المجال ، ولانه لا شيء يزيدنا فهما للطبيعة الخاصة لشيء ما وبعمرا بخصائصه المتميزة مثل مقارنته بشيء مختلف عنه .

على انه ان كانت المذاهب النقدية الغربية عموما كبيرة الخطر على دراسة تراثنا الادبي ، فان أشدها خطرا وأبلفها ضررا هو ذلك المذهب النقدي الجمالي الذي يقوم على اعتقادين : اعتقاد ان الفن له وجوده المستقل المعزول عن كل شيء خارجه ، فينبغي ألا يحكم عليه بأي مقاييس خارجية ، بل بمقاييس « فنية » صرف ( وهو ما يسمى نظرية الفن للفن وحده ) . واعتقاد ان « الجمال » له وجود جوهري قائم بذاته مستقل عن المصادقات التي يتحقق فيها تحققا جزئيا .

اما الاعتقاد الاول فلنستمع اليه كما يعبر عنه واحد من أشهر

الإنسانية ومشكلات الحياة الإنسانية المعاشة . نحن لا نقرأ القصيدة من أجل أن نبحت عن التجارب الحقيقية للشاعر أو لآخوانه من البشر ، بل ننظر فيها على أنها مجرد نشاط لغوي ، مجرد تشكيل لغوي لأدراك الشاعر لذلك العالم السحري الأسطوري الخارق . هذا هو كل ما في الأدب وهذه كل رسالته ووظيفته .

هذه خلاصة سريعة لتلك الرحلة الخفيفة التي يسوقنا المؤلف إليها في كتابه القصير المزدحم . فلنبداً معه هذه الرحلة من أولها ، ولنسر معه فيها في صبر وناة خطوة خطوة . ونظراً لما لهذا الكتاب من خطورة كبيرة ، وما لآرائه من ضرر يبلغ لو تركت دون تمحيص ، ولاهمية الموضوع نفسه في تحديد موقفنا من تراثنا الأدبي ، وفهمنا لطبيعة الأدب ورسالته في الحياة الإنسانية ، أرجو أن يصبر القارئ معي على هذه الدراسة التي ستستغرق أكثر من مقالة ، أتناول فيها الكتاب فصلاً فصلاً ، متدرجاً في مناقشته كما يتدرج هو في الكشف عن مذهب .

## ١ - الانطباعات والعجز عن مواجهة النص

يبدأ فعله الأول هذا بمناقشة منهج المتكلمين والاصوليين في نقدنا القديم ، مقارناً إياه بمنهج الأدباء الممارسين لصناعة الأدب ، وهؤلاء هم الذين لديهم القدرة على تفوق الشعر وفهم لغته . وهو محق في نقده للمنهج المنطقي الذي ينصرف عن القيمة الفنية للكلمات الأدبية والتراكيب الأدبية ، والذي تستولي عليه النظرة العقلية الصرف . وربما يخيل إلينا من القراءة الأولى لهذه الصفحات أن المؤلف يعيب على هذا النهج - كما نعيب نحن عليه - أنه لا يعمل حساباً للوجدان والحس ولا ما يثيره الأدب في نفس قارئه من الشاعر والتلذذ ، أو باختصار « الاحتفال بالآثر العاطفي للنص الأدبي » . فان فهمنا من هذا أن المؤلف يريد من النقد الصحيح أن يحتفل بهذه الأشياء ، فان المؤلف يخبرنا لنا مفاجأة كبيرة . لأنه لا يلبث أن يبدي عدم رضاه عن الدراسة الأدبية التي تحتفل بالآثر العاطفي للنص الأدبي ، وتهتم بالانفصال النفسي الذي يجده السامع ، وهنا قد يبدأ تعجبنا قليلاً ، خصوصاً حين نسمعه يقول : « ذلك أن وظيفة الفن في حياة الناس - كما يقولون - هي اكتساب المشاعر الدقيقة » ( ص ١٤ ) ، فربما نقف هنا فنعلن تعجبنا من اعتراض المؤلف على هذا التعريف لوظيفة الفن ، ونسال : أي عيب في هذا ؟ ولماذا ينكر أن تكون وظيفة الفن ، أو يكون جزء منها على الأقل ، اكتساب المشاعر الدقيقة . لكن لا اظن أننا سنقف بعد طويلاً ، حتى نصل إلى قوله « سوى الدارسون بين جودة النص الأدبي والرضا العاطفي . والرضا العاطفي - كما تعلم - كثيراً ما تتحكم فيه اعتبارات أجنبية . ولكنه كان وما يزال أكبر شيء يؤبه به » ( ص ١٦ ) . وهذا قد يدفعنا إلى أن نرد على المؤلف قائلين : حقا أن الرضا العاطفي كثيراً ما تتحكم فيه اعتبارات خارجة عن النص ، أو ما يسميه المؤلف أجنبية ، لكن هذا لا يبرر لنا رفضها جميعاً ، بل يجب أن ننعم النظر فيها ونميز بينها ، فمنها ما يجب أن ينفى عن التقدير الأدبي ، ومنها ما يكون منه جزءاً أصيلاً . وهذا موضوع ناقشه ريتشاردز مناقشة جيدة في كتابه الذي قرأه المؤلف وأشار إليه مراراً ، لكنه يكتفي بسرد حجة الجماليين ولا يعني بما قيل تمحيصاً لها .

فاذا قرأنا بعد هذا مباشرة قوله في استنكار الطريقة الأدبية التي يعترض عليها « وعلى هذا لا تستطيع أن تقول أن قصيدة ما جيدة وإن كنت لم تعطف نحوها انعطافاً ملحوظاً » ( ص ١٦ ) ، لاحظنا أن « الانعطاف » تعبير مبهم ، فان كان يعني الاقتناع التام بوجهة نظر الشاعر فهذا بالطبع يكون خطأ منا ، ويكون المؤلف محقاً في اعتراضه ، لكن « الانعطاف » بالمعنى المقصود في النقد الأدبي لا يعني هذا ، بل يعني القدرة على تفهم حالة الشاعر العاطفية والدخول فيها والاستجابة الرحيمة لها وإن خالفنا رأي الشاعر ، وعلى هذا المعنى لا يكون المؤلف محقاً في اعتراضه ، فالقصيدة التي تعجز عن إثارة هذا الانعطاف فينا لا تكون قصيدة جيدة ( يفرض أننا ذوو ذوق ناضج مدرب ) . فاذا

هذا الكتاب هو « دراسة الأدب الغربي » للدكتور مصطفى ناصف ، الأستاذ المساعد بكلية الآداب بجامعة عين شمس ، نشرته منذ شهرين الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة . فلأبدأ بتلخيص آراء الكتاب جملة قبل تمحيصها تمحيصاً مفصلاً . يعتقد الدكتور ناصف أن وظيفة الأدب هي تحقيق قيم استيطاقية مجردة معزولة عزلاً تاماً عن جميع القيم الأخرى . ولكي ندرك هذه القيم يجب أن نقع نظرنا على العمل الأدبي نفسه معزولاً عن كل شيء آخر ، فنعزله عن تأثيره العاطفي في قارئه ، ونعزله عن صاحبه نفسه ، ونعزله عن ظروفه الاجتماعية وأحواله المادية والحيوية ، ونعزله عن مدلول الصدق الشائع في النقد الأدبي . لكي نحقق ذلك يجب أن نبداً بإفراغ العمل الأدبي من أي قيمة عاطفية ، ونفصل بين تأثيره فينا وقيمه الفنية في ذاته ، فليست وظيفة الفن اكتساب المشاعر الدقيقة ، وليس عمل الشاعر أن يعبر عما وجدنا ، ونخطئ إذا ظننا أن ميزته هي أنه يجد العبارة التي أعوزتنا عما مر بنا من انفعالات ، وليس من مهمته أن يشعرنا إذا قرأنا قصيدته أنه يعبر عما يخيل إلينا أننا شعرنا بما يشبهه من قبل . ليس من عمله إذن أن يزيد من قدرة فهمنا للتجارب الإنسانية الحقيقية ، هو لا يحاول أن يذكرنا بحوادثنا الشخصية ، فجودة العمل الفني لا علاقة لها بما نشعر من الرضا العاطفي حين نقرأه . يجب إذن أن نفصل بين موقع الشعر من عواطفنا ووجداننا وبين تقديرنا للشعر نفسه .

والخطوة الثانية هي أن نعزل العمل الأدبي عن الأدب المنتج نفسه ، فالشعر ليس مرآة لآحاسيس صاحبه ، لذلك لا يهمنا أن نسال ما إذا كانت عاطفة الشاعر مخلصاً أو متكلفة ، ولا يهمنا أن نعرف هل كان الشاعر قوي الشعور أو ضعيفه ، ولا فائدة من أن نحاول أن نعرف ما في نفوس الناس . فلنعزل الشعر إذن عن حياة صاحبه بكل أحداثها وتجاربها وصراعاتها ورغباتها وأغراضها ، فنحن لا يهمنا في شيء ماذا كان غرض الشاعر من شعره ، ولا يهمنا أن نعرف علاقاته بالآخرين ، بل ننظر في شعره وحده معزولاً عن كل شيء يتعلق بصاحبـه من حيث صفاته الجسمية أو الخلقية أو سيرته الشخصية أو حالته العاطفية أو تكوينه النفسي .

والخطوة الثالثة هي أن نعزل العمل الأدبي عن ظروفه الاجتماعية المحيطة به ، وأن نحرر النص من سياقه الاجتماعي ، لأن فحوى العمل الأدبي ليست مسنودة من الخارج ولا يمكن أن تشرح في حدود أشياء سابقة ، حقا أن العمل الأدبي قد تدخله عناصر من الخارج ، لكن الشاعر يتمثلها ويحيلها إلى شيء مختلف تماماً في إنتاجه ، إذن لا يفيدنا أن ننظر في طبيعتها الحقيقية قبل هذا التمثيل والإحالة .

بعد أن يتم لنا عزل العمل الأدبي عن جميع هذه العناصر والحقائق، إذ ذاك ، لا قبله ، نستطيع أن ننظر فيه لنستجلي قيمته الجمالية الحقة . فالقيم الاستيطاقية وحدها هي التي يجدر استمالتها في فهم العمل الأدبي وتقديره ، والبصيرة الاستيطاقية وحدها هي التي تؤدي إلى توضيحه ، لأن له حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج . لكن ماذا نجد فيه بعد كل هذا العزل وحين نتبصره التبرص الجمالي الخالص ؟ نجد فيه مجرد نشاط لغوي استيطاقى ، يحقق رموزاً غامضة إلى معان روحية بعيدة ، وكلما ازدادت الرموز غموضاً وازدادت المعاني بعداً كان العمل الأدبي أكبر جودة . لأن هذه الرموز والمعاني ليست لها صلة بأصولها المادية أو الحيوية ، وليست لها علاقة بالتجارب الحقيقية التي مرت بالشاعر ، بل هي رموز إلى إدراك غيبي سحري أسطوري خارق امتلك الشاعر حين أنتج شعره . فاذا كان الشاعر يصف في الظاهر ناقة أو فرساً أو ثوراً أو اطلاقاً أو ما أشبه ، فهذه الأشياء في الحقيقة لا تعنيه ، بل جميعها رموز إلى ذلك العالم الغيبي وتلك القوى الأسطورية .

والنتيجة النهائية التي نصل إليها في الفصلين الأخيرين هي أن الصدق في الأدب لا يهمنا بشيء . لا يهمنا هل صدق الشاعر في التعبير عن عواطفه ، وهل صدق في وصف تجاربه ، وهل صدق في تصوير بيئته وظروفه وعلاقاته ، وهل صدق في تصوير حقيقة الانفعالات،

جئنا الى الصفحة التالية فقرأنا قوله ان الدراسة الادبية تخلط بين القصيدة من الشعر وخطبة تلقى الى جماعة من الناس من اجل اقتناعهم واستمالتهم ، اقتنعنا بالنباس الامر على المؤلف ، وقلنا له : هذا غير صحيح . فالدراسة الادبية الصحيحة لا تقع في هذا الخلط ، بل ندرك ان الخطابة ترمي الى الاقتناع ، اقناع السامعين برأي المتكلم ، اما القصيدة فلا ينظر فيها الى الاقتناع بل ينظر الى نقلها لحالة الشاعر الى متلقي شعره حتى يتعاطف معه وان احتفظ برأيه المخالف له .

لكننا نبتدىء ندرك ان غرض المؤلف هو اخلاء الادب من أي قيمة عاطفية ، والفصل بين تأثيره فينا وبين قيمته الفنية في ذاته ، وهو يبدأ هذا بنقده لمنهج التأثيرين الذين قصروا دراستهم للادب على وصف تأثيرهم به . ولا شك انه محق في نقده اياهم ، وان كان لا يعطي اعتبارا كافيا لكونهم مرحلة تطويرية حتمية في تقدم نقدنا الادبي . الا ان خطاهم ليس انهم وصفوا تأثيرهم ، بل هو انهم اقتصرنا على وصفه فلم يمسوا في تحليله لاستكشاف عناصره وتعليل آثاره ، وتقصيرهم هذا لا يتخذ حجة على ان الادب نفسه لا يكون تأثيره في متلقيه جزءا أساسيا من ماهيته الفنية . لكن ما يلبث المؤلف كما قلنا ان يصرح بغرضه ، وهو الغاء التأثير العاطفي من كل حساب نقدي . فهو يقول معترضاً على هذا التأثير « وبعبارة أخرى ان الشاعر يعبر عما وجدنا من قبل ، وكأننا جميعا ادباء ( بالوقفة ) كما يقال في لغة الفلسفة . ومزية الشاعر وفقا لهذا التفكير هي انه يجد الصبغة التي أعوزتنا » ( ص ٢٣ ) . هذا تفكير صحيح فكيف يعترض عليه المؤلف ؟ وهذه هي الميزة الكسبرى للشاعر . والانتاج الفني قائم كله على اعتقاد ان معظمنا - وان لم يكن كلنا - لديهم القدرة على تقديره والاستجابة له ، بشرط ان تلم هذه القدرة وتوجه التوجيه الصحيح . والا فلماذا ولن ينتج الفنان فنه ؟ ام ترى المؤلف ممن يعتقدون ان الفنان ينتج فنه لنفسه هو وحده ولا يريد به ابلاغ حالته الى الآخرين ؟

ويقول : « واذا قوي احساس المرء بعمل او قصيدة خيل اليه انه عانى ما يشبهه من قبل » ( ص ٢٣ ) . اوليس هذا بالضبط جزءا من رسالة الادب ، ان يزيدنا فهما بالتجارب التي مرت بنا حتى ليخيل اليانا اننا لم نحس فهمها حين مرت بنا الا بعد ان قرأنا تعبير الاديب عن نظيرها ، وان يزيد من قدرة فهمنا للتجارب التي لم تمر بنا نحن فنكون أقدر على تفهم الآخرين من أبناء جنسنا البشري ؟ ام ترى المؤلف يعتقد ان الانفعالات التي يعانيها الاديب تختلف في « النوع » عن الانفعالات التي يعانيها سائر افراد الجنس البشري ؟ اما نحن فنتعقد ان الاديب لا يختلف في « نوع » احساساته ، بل يختلف في مدى ارهاقها وفي قدرته على التعبير عنها بصيغة تمثلها للآخرين .

ويقول « وفي وسعنا ان نسأل أيكون تذكر الصبوة جزءا من قيمة القصيدة ومضمونها الحقيقي » ( ص ٢٣ ) . جوابنا الحاسم : اجل بلا شك ، لان وظيفة الفن الاساسية هي « التوصيل » ، والفنان لا ينتج فنه لمحض التنفيس عن حالته ، والا لم يزد على الذي يصرخ ويبكي حين يكون حزينا والذي يقهقه ويشب حين يكون فرحا والذي يسب ويضرب ويمزق حين يكون غاضبا . بل غرض الفنان من فنه ان يتخذ لانفعاله صياغة يكون من شأنها ان تبقى انفعاله وتخلده ونوصيله الى الآخرين توصيلا يثير فيهم كلما اطلعوا على فنه نظير حالته التي عاها ، وهذه ميزته كفنان .

ويقول « هل استطاع الجرجاني ان يوضح شيئا من النص ام اكتفى بتريد موقع القصيدة من نفسه » ( ص ٢٣ ) . من حق الجرجاني بل من واجبه كناقد ان يردد موقعها من نفسه ، لكنه يلام اذا اقتصر على هذا فلم يمس في دراستها ليتبين عناصرها وخصائصها التسيي ووقعها هذا الموقع ، وان كنا ينبغي علينا ألا نسرف في لومه ، فامكانيات عمره لم تكن تتيح له اكثر مما فعل ، وما فعل كان في ذاته تقدما غير هين بالنقد العربي ، اذ انقذه من النظرة الذهنية الصرف التي بدأ المؤلف كتابه بنقدها .

ويقول « ومن الممكن ان نستمتع بالقصيدة دون ان يستخفنا الطرب

الذي تحدث عنه الجرجاني ، ودون ان نتذكر شيئا من الحسوات الشخصية » . هل يمكننا هذا حقا ؟ فان امكنا فلماذا عتينا بقراءة القصيدة ، وما كنه هذا الاستمتاع العجيب الذي يخالو من الطرب لها والتذكر لحوادث الشخصية ؟ سنجد فيما بعد انه في نظر المؤلف هو « الاستمتاع » الجمالي البارد الخالي من كل تأثير واستجابة وذكرى ، لكن لا نسبق السياق بل نقرأ قول المؤلف « بل ان عزل القصيدة عن الحوادث الشخصية وهذا الطرب المزعوم ربما كان اجدى على تناولها . الا ترى انه يمكننا ان نبعد عن النص بعدا معقولا ، وان قدرا من البعد يمكن الناقد من ان يرى النص في وضوح آثم » ( ص ٢٤ ) . هذا خلط بين مرحلتين مختلفتين في عمل الناقد ، أولاهما الاقتراب من النص بل الدخول فيه الى أقصى حد مستطاع ، وثانيتهما الخروج منه والابتعاد عنه ليتسنى النظر فيه نظرا موضوعيا يستكشف عناصره ويحلل مقوماته ويحلل اثره تعليلا واعيا ويقدره تقديرا . مقارنا ليحله محسلة النسبي في سائر الانتاجات الادبية . والنقد الكامل لا بد ان يجمع بين المرحلتين ، والثانية لا تأتي بدون الاولى . والنقد الكامل يشترك القارئ في كلتا المرحلتين . فان اقتصر على الاولى كان كلاما تأثيريا انفعاليا ربما ينتج في تحريك القارئ وربما لا ينتج ، لانه لا يرشده كيف يتخذ الوسائل التي تجعله يتقبل العمل الفني كما تقبله الناقد . وان اقتصر على الثانية تعرض لخطر البرود والجفاف والعجز عن توصيل العاطفة التي اراد الفنان ابلاغها ، والا فما الفرق بين التحليل الادبي والتحليل العلمي ؟ ما الفرق بين ناقد ادبي يحلل قصيدة وبين عالم كيميائي يحلل مزيجا ؟

ويقول مستنكرا « كل قيمة الادب اذن في اعتباره ابلافا موقفا لشيء كان عند قائله قبل ان يخلقه ، وهكذا تنحصر نظرية الشعر في عملية النقل هذه » ( ص ٢٨ ) . حقا ان من التقصير في النقد الاقتصار على اثر الادب في متلقيه ، ومن الواجب العناية بعلاقته بمنشئه ( وهي علاقة سينكرها المؤلف فيما بعد ! ) ، ومن الواجب محاولة تحليل صوره

طالعوا كل شهر

المجلات الثقافية اللبنانية

الاديب

الحكمة

العرفان

العلوم

فهي تحمل اليكم النتاج الفكري الرصين

والابحاث القيمة باقلام خيرة الكتاب والادباء



عن منشئه بالصورة التي صدر بها ، وأرجاع عناصر الصورة وتشكيلها الى اسبابها من تكوين الشاعر الفردي ، وظروفه المادية والاجتماعية المختلفة ( وهي ايضا عناصر سينكر المؤلف تأثيرها ) . وهذه كلها من وظيفة الناقد ومشكلات النقد ، ولكن حذار من المبالغة في الفصل بين الطرفين ، قائل الشعر ومتلقيه ، فطبيعة الفن المتميزة هي اقترانهما الذي لا يمكن قصمه ، وهذا هو الفنان وهذا هو عمله ، فهو ذلك الانسان الذي يثور به شيء فلا يرتاح الا اذا عبر عنه تعبيرا لا ينفس عنه فحسب ، بل يتكل بنقله وابلاغه الى متلقيه ابلاغاً يثير فيه نظيره . والمؤلف مخطئ في احتقاره لعملية النقل او التوصيل او الابلاغ ، فميزة الفن وسر أهميته العظمى في حياتنا الانسانية انه اكمل وسيلة استكشافها الانسان حتى الان لابلاغ ما في نفسه الى نفوس الآخرين ابلاغاً حياً خالفاً ، أي ابلاغاً لا يكتفي بوصف حالته بل يخلق في الآخرين نظيرها فيفهمونه ويتعاطفون معه مهما يكن من رأيهم فيه وفي معتقداته .

وحين يعقد المؤلف ( ص ٢٩ ) ان الاهتمام بعملية النقل يقود الى المبالغة في مطالبة الادب بالوضوح ، والى المبالغة في تقدير الوضوح ، فهو يخلط خلطاً غير مشروع بين « الابلاغ » و « الوضوح » . فقد تكون وظيفة الابلاغ هي ابلاغ انفعال غامض او حالة معقدة ، فيشير فيها الادب هذا الانفعال بموضوعه التعمد وهذه الحالة بتعقيدها المقصود . المؤلف كما انضح يدعونا اذن الى ان نعمل بين موقع الشعر من عواطفنا ووجداننا وبين حكمنا على الشعر نفسه ، ويحذرننا ( ص ٢٢ ) من ان نجعل انطباعاتنا حكماً على ما في الشعر نفسه . وهو في هذا الخطأ الموجه اليه لا يميز بين من ملأهم حق هذا الحكم لان معرفتهم وخبرتهم بقراءة الشعر ناضجة قيمة ومن ليس لهم هذا الحق لان معرفتهم وخبرتهم ناقصة او فجأة او مشوهة . على اننا مع ذلك قد نقبل هذا التحذير لو لم يسرف فيه ، لكن انظر الان كيف يبلغ مدى اسرافه حين يطلب اليه ان نخلي حكمنا على الشعر اخلاء تاماً من تأثيرنا به . فكيف يحتاج طلبه هذا ؟ يقول « من الواضح ان التأثيرات تختلف من فرد الى فرد ، ومن عصر الى عصر ، وما قد يتفق على الاعجاب به كثيرون فسي عصور مختلفة ربما يفسر عندهم تفسيرات مختلفة » ( ص ٣٣ ) . لكن اهدأ يبرر الفاء التأثيرات كلها جميعاً ؟ بل يتبقى علينا ان ننعم النظر في هذه التأثيرات نفسها ، فنميز أيها كان صائباً وأيها كان خاطئاً ، ونميز أي الاعمال كانت تستحق ما أثارته من اعجاب وأيها لم تكن تستحق .

هنا ربما يكون القارئ قد وقف لیسال : اذا كان المؤلف يرفض ما يسميه « الطريقة الادبية » في دراسة النص الادبي ، ومن قبلها قد رفض طريقة المتكلمين والاصوليين ، فماذا ينبغي اذن ؟ سؤال لا يجد القارئ جواباً صريحاً عليه بعد ، وان يكن ربما استوقفته اشارات شتى مرت به ، لكنه ربما لا يقدر خطرها الكامل الا فيما بعد حين يزداد بصراً بمنهج المؤلف الجمالي المسرف ، من مثل قوله « فهم النص الادبي او علم الشعر الحق ينفرد بنفسه » ( ص ٩ ) . واشارته الى مدرسة « المشغوفين بالنقود في ذاته بغض النظر عن كمال عناية اخرى خارجية » ( ص ١٠ ) . وادعائه ان « المعرفة الفنية طراز خاص » ( ص ١٢ ) . لكن القارئ يتلقى الان صدمة قوية تفتح عينه الى عبث المنهج الجمالي الذي ارتضاه المؤلف . وهي دفاعه العجيب ( ص ٢٣ - ٤١ ) عن البيت المعروف :

فامطرت أولوا من ترجس وسقت وردا وعضت على العناب بالبرد وعن بيت آخر :

كان فسي غدرانها حواجبا ظلت تمط وعن بيتين في وصف المصلوب :

كانه عاشق قد مد صفحته يوم الوداع الى توديع مرتحل او قائم من ناس فيه لوثته موصل لتمطيته من الكسل نحن لا نرضى الان عن هذه الايات وامثالها ، وقد كنا نعتقد ان رداءتها وتصنعها اوضح من ان يقوم الان ناقد فيحاول الدفاع عنها ، لكن المؤلف بمنهجه الجمالي يريد ان يزل تأثيرنا بها عن قيمتها الجمالية

الذاتية ، ثم يريد ان يحملنا على قبولها قبولاً استايقياً ، فهو لا يابسه بتأثرنا بها ، قائلا « كل هذه الشواهد لم تعد ترضي كثيرين منا على اقل تقدير ، على ان رضائنا عنها او نفورنا منها ليس شيئاً يؤبه به . وانما الذي يؤبه به هو تفسيرها ، واتخاذ موقف دقيق التميز من الرضا والنفور ، وبخاصة اذا كنا بصدد دراسة تاريخ الادب العربي » . لو اكتفى بهذا لاكتفينا بان نقول : هذا رأي غريب لناقد يرى ان وظيفة النقد ليست تمييز الجيد من الرديء ، وتعليل الجودة او الرداءة بل يرى ان « مهمتنا في الادب ، كمهمتنا في أي بحث اخر ، ان نعرف طبائع الاشياء مستقلة ما أمكن ذلك » ، وهذه في رأينا مهمة العلم لا مهمة الادب ، اما مهمة الادب فمعرفة طبائع الاشياء مترجمة بعاطفتنا نحوها ، وشعورنا ازاءها بالرضى او بالنفور ، بالحب او بالكره ، بالاطمئنان او بالتوجس ، فهو في واد ونحن في واد اخر .

لكنه لا يكتفي ، بل يمضي الان فيحاول ان يقتنعنا ان هذه الايات ليست رديئة في ذاتها ، انما نفورنا الراهن منها هو الذي يجعلها تبدو لنا رديئة . فكيف يتسنى له هذا ؟ يتسنى له بان يعطسي تعابلاً غير صحيح لسبب نفورنا منها ، فيقول « اننا اذا نظرنا بطريقة الانطباعات في الشواهد السابقة عجبنا - مثلاً - كيف يشبه المصلوب بالعاشق ، والعاشق انسان حي مليء حياً وحماسة ، ونعجب كيف يشبه المصلوب بالرجل الذي قام من النعاس وبدأت فيه الحركة والحياة والنشاط ، ثم نعجب كيف تكون دوائر الماء مثل الحواجب التي تمتد . وحواجب الانسان تمتد في احوال الدهشة والاستغراب ، ونمضي على هذه الطريقة فنقول ان الذم لا يشبه اللؤلؤ ، والعيون لا تشبه النرجس ، فاللؤلؤ يبعث منظره السرور ، ودمع العزينة الجميلة يبعث في نفوسنا املاً واسباباً . ونحاول ان نعطي لكلنا شيئاً من القوة فنقول ان الصور لا بد ان تعبر عن احساس الناس بالاشياء ، وما دامت احساسنا بالصور المترتبة غير متكافئة او متناسبة فهذه صور جمالية رديئة . ليس هذا سبب رفضنا للايات ، فاننا كثيراً ما نقبل التشبيه الذي يعتمد ابراز التناقض في تجارب الحياة ، والذي يرى ما تحت تناقضها الظاهر من تشابه ، ويرينا كيف يكثر تلاقي الاضداد ، وفي الشعر الجاهلي نفسه امثلة من هذا .

لكننا نرفض الايات التي رواها الدكتور ناصف لان ناظمها لم يكونوا يسعون وراء هذا الفرض القيم المشروع ، بل كانوا يلعبون مجرد الايبي بهلوانية يتصيدون فيها تشبيهات غريبة لمجرد غرابتها حتى يقال ما أبرعهم وامهرهم . وتراكم الصور المصطنعة في البيت « فامطرت أولوا » بنوع خاص يقتنعنا بهذا التصنع الخسيس ، فالتكلف واضح في حشد التشبيهات ورصها في البيت الواحد . ولا فائدة من ان يأتي كاتب فيقول لنا ان اناسا آخرين ربما يرون المصلوب رؤية مخالفة ، ويرون ماء القدير المتحرك رؤية مخالفة ، ويرون الدمع والعين والخد والانامل والانسان رؤية مخالفة ، فاننا نحتفظ بحقنا في ان نعتقد ان رؤية هؤلاء الناس رؤية متكلفة مصطنعة تدل على ذوق سقيم ، ما لم يقتنعوا بان تشبيهاتهم التي تلمسوها لهذه المشبهات تكشف عن رؤية عميقة وتزيد على مجرد البهرج السطحي .

لكن المؤلف يبذل جهده في ان يقتنعنا بان من الخطأ ان نصف تلك الايات بانها مصنوعة متكلفة وليست مطبوعة ، وان نرمي قائلها بانهم لم يحسوا بالاشياء احساساً صحيحاً ، فهو يرى انه لا توجد فروق واضحة بين الاحاسيس الصحيحة وغير الصحيحة ، وما دامت لا توجد فروق « واضحة » فكلتاها تستوي في نظره ، بل يزيد فيحذرننا من ان نقب علينا نماذج حاول منها الشعراء ان يعبروا عن دلالات هامة عميقة الجذور في تكوينهم العقلي والروحي وقامت على رموز غامضة . ونحن نظمنه الى اننا لا نقب عنا هذه النماذج ، ولكن لا نظن ان منها الايات التي رواها ، فلا هي تعبر عن دلالات هامة عميقة الجذور فسي تكوين اصحابها العقلي او الروحي ، ولا هي تقوم على رموز ، غامضة - التنتمة على الصفحة ٥٢ -

# عُرْسُ الْفِدَاءِ

قصة بقلم يوسف زكرو

في الغد لخطبة إحدى الفتيات .  
فابتسم الملازم ابتسامته الساكنة التي لم يرها الجندي لظلمة  
المكان ، وقال بصوته العميق :  
- هذه اشاعة لطيفة يا شفيق ، فانا قد نسذرت نفسي للفداء  
منذ كنت في الكلية العسكرية .

وبعد جولته الليلية القصيرة عاد مع سعيد الى مكانه في  
الخندق الضيق ، وجلسا معا دون كلام . ورأى صمت عميق فسوق  
المنطقة وظلها بالسكون .

وعاد ضوء الكشاف اللص يسرق النظرات الجبانة من على سطح  
البحيرة ، ونبح كلب بعيد ضال ، وتهاوت نجمة شابة من السماء ،  
وهبت ريح نيسانية باردة ارتجفت على أثرها جسد الرقيب الاول ، ورفع  
يافة معطفه حتى غطت رقبته القصيرة الضخمة ، وفرك يديه وهو  
يقول من جديد :

- لماذا لا ننام قليلا يا سيدي ؟

فاجاب الملازم بود خالص :

- ايامنا كلها نوم يا سعيد ، كان الايام التافهة يقضيها الانسان  
بالنوم والنعاس . الملل الكبير يلفنا داخله كالوجة الضخمة . اسمع  
يا سعيد ، سأقص عليك هذه الحكاية القصيرة .

فتهلل وجه سعيد فرجا كصبي صغير ، وأعتدل في جلسته ،  
وتوثبت اذناه ، فسوف يفتح الملازم قلبه له ، ويحدثه كعادته . ثم جاء  
الصوت العميق تشويه رنة حزن متألة :

« قبل ان تخرج من مدينتنا الصغيرة بثلاثة اشهر ، مات أبي  
بمرض القلب ، ودفناه هناك في مقبرة مليئة بازهار الخنون الاصفر  
والاحمر . كنت طفلا صغيرا في الثامنة من عمري ، ولذا لم أعرف  
لماذا خرجت كل مدينتنا تسير في الجنازة ، ولم أعرف ايضا لماذا كانت  
تنظر الينا عيون الرجال وتبكي دامعة ، فقد ترابطت الوجوه علينا  
وراحت تعاملنا بحنان مشوب بالشفقة . ووقف آخوتي الثلاثة الكبار  
على رأس صف من الرجال الذين يمتون الينا بالقربى ، وراحت الايدي  
المارة تصافحهم وتقول لهم بصوت مخفم بالاسى :

- عظم الله أجركم . البقية في حياتكم .

ولدى عودتنا الى البيت ، جمعتنا أمنا الباكية وقالت لنا  
نحن الثلاثة الصغار :

- منذ اليوم أنتم أيتام يا أولادي .

لم أفهم ما الذي عنته أمي بكلماتها ، ولكنني حزنت من اجلها  
ومن اجلنا ، وبدأت واحدة من اخواتي تبكي بنحيب موجه ، وبكينا نحن  
معهما . وكان هذا حزنا الاول يا سعيد ، فقد استمرت الايام عادية ،  
تحمل مزيدا من الدموع ، وتصبغ ثياب أمنا باللون الاسود ، وماتت  
البسمة في دارنا الكبيرة ، وصمتت الاغنيات الآتية من المذياع .  
وأصبح آخوتي الكبار أوصياء علينا ، بعد ان وزع الميراث الكبير الذي  
خلفه لنا أبي ، وتابعنا الذهاب الى المدرسة كل صباح ، واللعب في  
حديقة الدار عند المساء .

وفي يوم ، جاءت أمي وقالت لنا نحن الثلاثة الصغار :

- أوصاني أبوكم قبل وفاته ، بأن أخيركم بأنه ترك لكم من المال  
الشيء الكثير حتى تتابعوا دراستكم الجامعية عندما تكبرون ، ولهذا ،

الى روح أخي الملازم عبد اللطيف ، الذي  
سقط شهيدا فسي الثالت من نيسان  
الماضي ..

شهيد آخر يسقط فسي درب العودة .  
يوسف

\*\*\*

اقترب الرقيب الاول من خندق الملازم وهو يقول بكلماته المتقطعة :  
- أما أن لك ان تمام ياسيدي الملازم ؟ ففي الغد تنظره رحلة  
طويلة .

رفع الملازم الشاب عينيه الى سعيد ، وابتسم له ابتسامة ودودة  
صادقة ، وتمنى لو يحدثه طويلا عما يدور في عقله وهو يسرح ببعيدا  
بعينه ، حتى يصل الضفة المقابلة من البحيرة . هو يحب رقيه الاول  
سعيد ، ويعامله كاخ . فقد عاشا معا فوق نراب هذه البقعة الصغيرة ،  
الباقية من بلاده ، اكثر من ستة اشهر ، وكان يحب سماع أحاديثه وهي  
تخرج من بين شفتيه بصعوبة بالغة كالاسطوانة القديمة المتأكلة .

عاد الرقيب الاول ليقول من جديد :

- انت بحاجة الى الراحة يا سيدي ، ففي الغد ستبدأ اجازتك ،  
وستذهب الى دمشق كما قلت لي .  
ونبت كلمات أمه الجالسة تنتظر عودة أولادها المبعثرين ، ورفت  
حزينة في اذنيه :

- سانتظر عودتك خلال أيام العيد يا ولدي ، اخوتك سيأتون ايضا  
الى دمشق ، حاول ان تحضر ، سأكل عيني بزيوتكم جميعا لأول مرة  
منذ سنتين طويلة .

وتذكر كيف ابتسم لها ابتسامته الساكنة ، وهو يعبد من وضع  
قبعته العسكرية ، وتذكر انه قال لها وهو يقبلها بحب كبير :  
- سأعود يا أمي ، وسأقبل آخوتي كلهم . الله كم اشتقت للافاءة  
عيسونهم .

ويبرق ضوء كشاف لعين من على الضفة المقابلة ، ويمسح البحيرة  
الصغيرة مسحاً خاطفا سريعا . هو يعرفهم جيدا . فهم يترصدون  
حركاتهم ويتلصصون عليهم ، ولكنهم جبناء ، يخافون ان يعتدوا على  
الخطوط العربية الامامية ليلا ، ومع هذا فقد تدفق صوته صارما وهو  
يسال الرقيب :

- هل وضعت جنود الحراسة الليلية في أمكنتهم ؟

اجاب الرقيب بلهجة عسكرية :

- الكل في مكانه يا سيدي ، حسب تعليماتك .

وخرجا معا لتفقد الجنود في الخنادق ، فالمنطقة العسكرية  
قرب بحيرة طبريا ، هادئة الآن ، والبرد يلسع الوجوه ، ويؤوس الجنود  
تتقلص حتى تلامس يافة معاطفهم الثقيلة . وضوء الكشاف اللعين الآتي  
من الضفة المقابلة ، قد خمد ومات للحظات . والملازم الشاب يسير  
بقامته الطويلة الرياضية بخفة ماهرة ، ويلقي بضغ كلمات مرحة على  
جنوده الساهرين خلف مدافعهم السريعة الطلقات . وسعيد يقفز  
برشافة وراء ضابطه حتى يسير بقرية .

قال جندي ربع القامة للملازم ، حين اقترب من خندقه :

- مبروك يا سيدي الملازم ، فقد سمعت بأنك ستذهب الى دمشق

فسوف يدرس عامر التجارة في الجامعة الأميركية ببيروت ، وانت يا عبد اللطيف سوف تذهب الى الازهر الشريف ، اما نافع اصفر كم فسيذهب الى جامعة دمشق ليدرس فيها اللغة العربية .

لم أفهم جيدا ما الذي عنته أمي بالازهر الشريف ، ولكنني رأيت في عينيها التصميم والعزم . وبعد ايام سمعت اخوتي الكبار يتباحثون مع أمي ، في قضية اخراجنا ، نحن الصغار ، والبناات ، خارج حدود الرملة . فقد اشتد القصف ، وحوصرت المدينة الصغيرة . وسمعت أمي وهي تجيب بصوت حزين :

— كيف أترك قبر والدكم ، وبيتنا ، وأرضنا ؟ لا . لن اذهب . .

لم أهتم للامر كثيرا . وحين ذهبت لانام حملت بالسفر فسي سيارتنا الكبيرة الجديدة نحو مدن لا أعرفها ، وبالفعل خرجنا وجئنا مع أمنا الى دمشق ، لنقضي فيها مدة اسبوعين ، نعود بعدها الى دارنا ، بعد أن دخلت الجيوش العربية المعركة مع المصبات الآتية من اوربا ، وبقي اخوتي الثلاثة الكبار يقاتلون مع بقية الشباب هناك ، لقذف اليهود في البحر القريب من حيفا ويافا . وعشنا نحن نتجول في دمشق الخضراء ذات المياه العذبة الجارية . وأذكر يا سعيد أنني كنت أحب الجلوس قرب « السبع بحرات » عندما كانت محاطة بالأشجار الطويلة المخضرة . .

وهنا قال سعيد بلهجة الحلبية الحلوة :

— نعم يا سيدي أنا أذكر شجيرات « السبع بحرات » . كانت رائحة .

ومن جديد انطلق اللازم عبد اللطيف يسرد القصة :

« كنت اذهب مع أخي عامر كل صباح الى سوق الهال الكبير لكي تشتري حاجيات البيت من خضار ولحمية ، ونعود معا الى الام المنتظرة عودة الرجال المقاتلين ، وأذكر ان أخي الصغير نافع ، كان يتسسم لي بحب عندما اجلس بقربه وألعب معه .

وكننت لكل طفل صغير أعيش فرحة المدينة الجديدة ، ولم أفقه شيئا عن الحرب المريعة التي كانت تجري فوق أرضنا وقرب مدينتنا . وفي يوم ، سألت أخي عامر صاحب السنوات العشر عن اخوتنا الكبار ، وعن يوم عودتهم الينا ، وأذكر انه قال لي :

— سيعودون بسيارة كبيرة كبيرة لياخذونا معهم الى الرملة بعد ان يطردوا اليهود من هناك .

وصمت . ولم أفهم أنا شيئا ، حتى جمعتنا أمنا ذات مساء بعد ان طالت غيبة اولادها الكبار ، وقالت لنا بشجاعة نادرة :

— لقد سقطت اليوم الرملة واللد ، وأصبح اسمنا « لاجئين » ، وأنا لا أعرف عن اخوتكم شيئا . لذا اذهبوا وابحثوا عن أي عمل ، فالنقود التي معي ستنفد بعد ايام .

وفي الصباح ذهبت مع أخي عامر الى دكان بقال وسألناه عن العمل ، فافرورقت عيناه بالشفقة ، وتذكرت جنازة أبي ، وكيف كانت الميونة تدمع لرؤيتنا ، وجرتني أخي عامر من يدي وسأل بائع خضراوات عن العمل ، فحمل البائع بطيخة كبيرة وأعطاها لنا دون مقابل ، ولكن أخي رفضها . ثم مررنا على فرن يبيع الخبز الشهي ، وسأل أخي صاحب الفرن الذي اجاب بلهجة شامية اصيلة :

— ما زلتما صغيرين ، والعمل عندنا متعب . .

ورجعنا الى الام والحسرة تأكل عيوننا ، فوجدناها جالسة تنتظر كماداتها ، وكان يجلس بالقرب منها أخي الصغير نافع ، الذي كان يتسسم دوما لرؤيتنا . ثم أخبرنا بما حدث ، فبكت وقالت من خلال دموعها :

— يا رب ، استر علينا ولا تفضحنا .

وبعد ايام عاد اخوتي الكبار ، ليتبعثروا من جديد ، فسي الكويت والسعودية ومنطقة الجزيرة السورية ، لكي يرسلوا لنا النقود الكثيرة ، من اجل مصروف البيت ، ومن اجل دراستنا . ومضت الايام يا سعيد وتضخم عدد « اللاجئين » ، وتوزعوا في الاردن وسوريا ولبنان ، وتابعنا نحن دراستنا ، والام تسهر علينا وتذكرنا وهي تبكي

بوصية أبي بشأن الدراسة ، واخوتي يرسلوا لنا النقود في نهاية كل شهر ، بواسطة رسائل مسجلة ، كان يستلمها أخي عامر ويوقع على ورقة صغيرة يحملها موزع البريد .

وعادت الحياة تسيير وأدعة من جديد ، ولكن الجرح الاول لم يندمل بعد يا سعيد ، تصور ان تشب في حياتك دون أب ودون أرض أيضا ، ومن خلال هذا الجرح أطمعنا القداء في نفوسنا ، فقد عرفنا باننا قدفنا خارج بلادنا ، وعرفت انا انه لا بلد لي ، لابني فوق ترابه بيتي ، ومن هنا شبت ونمت في نفوسنا فكرة القداء والعمل من اجل الارض هناك . وكننت يا سعيد وما زلت آتمنى أن اموت شهيدا فوق تربة أرضنا ، ولهذا اخترت الكلية العسكرية بعد نجاحي في البكالوريا ، وشفيتي الجندي يبارك لي لسماحه بانني سأذهب في القاء لخطبة احدي القتيات .

كيف أخطب وأتزوج يا سعيد وأنا أرى بعيني الضفة المقابلة من البحيرة ؟ وأرى القناصة والصيادين يترصدون علينا الحركات ليزرعوا في رؤوسنا رصاصة ؟ .

اجاب سعيد بلهجة الحلبية الحلوة :

— ما زلت اذكر رايتك حين قلت لي : ان ملكت شيئا ثم نمت فرحا لانك ملكته فسوف يضيع منك يوما ما . يجب ان تحافظ عليه دوما .

وسرح اللازم عبد اللطيف بعينه بعيدا ، حتى وصل الضفة المقابلة ، وفكر :

— هل حافظنا بشجاعة على ما نملك من الارض المتبقية من فلسطين ؟

وانتظر الاجابة طويلا ، وتذكر حديثه مع الدين تنزاحم فوق اكتافهم النجوم العسكرية ، عن العمل . فقد قال ذات مرة لكبيرهم :

— نحن تصبون هنا دون عمل ، في داخل الجنود تضج ثورة فداء ، لم لا تجعلوننا نفجرها ، ونخرجها ، ونخرجهم معها ؟

فاجابه الكبير وهو يقبض بيديه على حزام سترته :

— انت متحمس ايها اللازم .

لا يدري لماذا يذكر كل هذه الحوادث الان ؟ ونظر الى سعيد فراه ينتظر ان يقول شيئا ، وصاح ديك بعيد يعلن عن انبثاق الفجر ، وتسلل النعاس الى عيني جندي قابع في خندقه ، وطار طائر غريب بشع فوق المكان ، وفرك الرقيب الاول عينيه وهو يقول :

— يجب ان تمام يا سيدي ولو لساعة واحدة .

— حسنا يا سعيد ، فسوف انام بعد ان اتفقد الجنود .

وعند عودته الى الخندق نام بسرعة عجيبة ، فهذه هي الليلة الثالثة التي لم ينام فيها ، ورأى في نومه قبر والده الذي دفن في المقبرة المليئة بازهار الحنون الاصفر والاحمر ، ورأى والده وهو يفتح ذراعيه له ، ويحتضنه بحب ولهفة ، والدموع تبلل خديه ، وكلماته تتوابع بسرعة قائلا له :

— أهلا بولدي عبد اللطيف ، لقد انتظرتك طويلا يا بني . انت ضابط الان . لم تذهب الى الازهر الشريف . كيف حال أمك واخوتك واخوانك ؟

واحتضنه وهو يبكي ، ورأى أمه تبكي بعيون محمرة ، فحزن لاجلها ، ورأى اخوته يتوافدون على دمشق ، على متن طائرات نفاثة ، والناس ، كل الناس يسرون الى بيتهم الصغير حيث الام الجالسة تنتظر ابنا عودة اولادها المبشرين ، يصافحونها ، فتمد لهم يدها المروقة وهي سارحة تنظر في البعيد . وسمع الناس يقولون لآخوته الذين وقفوا على رأس صف طويل من الرجال :

— عظم الله أجركم . البقية في حياتكم .

وبكى في حلمه ، ثم صاح مدعورا ، وهب من نومه ، وتلفت حواليه . فالشمس ما زالت ترسل أشعتها فوق التلال والخنادق والجنود في منطقة « تل النيرب » ، والطيور تطير متبخرة في الفضاء ، وأمواج البحيرة تنبسط ساكنة هادئة أمام عينيه ، والضوء اللعين يموت كالعادة عند بزوغ الفجر ، وفجأة تذكر الحلم كله ، فخاف على أهله ،

أسميتها أنت .  
وابتسم الملازم للرقيب الاول ، وربت بيده على كتفه ،  
وقال له :

— كن على حذر يا سعيد ، سأخذ قطعة متفجرات وأزحف نحو  
البحيرة ، وأنت كالعادة حاول أن تحمي ظهري ، سأنظر الزورق هناك .  
وزحف ببطء حتى وصل ضفة البحيرة ، وقبع ينتظر ، وسمع محرك  
اللحظات لعينة ، قاسية ، وتصيب العرق من على وجهه ، وسمع محرك  
زورق الموت ، وذاب الصمت ، ورفع رأسه قليلا حتى يرى مكان الزورق ،  
ويقذف بالمتفجرات . وفجأة دوت رصاصة واحدة فقط ، اخترقت جبهة  
الملازم الشاب عبد اللطيف ، وشعر كان الأرض اصابها زلزال ، وتفجرت  
منها ينابيع دماء حمراء ناصعة ، ورأى سعيد من خلال الضباب الذي  
زرع فجأة أمام عينيه ، وهو يطلب من الجنود أن يقذفوا بفجارة ، ويحموا  
ظهره حتى يذهب ويرى ما الذي حل بقائدهم صاحب القامة الطويلة  
الرياضية . ووصل اليه سعيد ، ورفع رأسه واحتضنه بين يديه ،  
كان الدم يتفجر بفجارة حتى غطي الوجه الحبيب ، وبلل الأرض الصغيرة  
المتبقية من فلسطين . وبصعوبة رفع عينيه إلى سعيد وقال له من  
بين لثائه :

— كم كنت أتمنى يا سعيد أن أقتل فداء للأرض التي ذلت بعبد  
طردني منها ، آه يا سعيد ، كم كنت أتمنى أن أموت وأنا أكل عيني  
برؤية الدار التي تأكلت معالمها من مخيلتي . . آه يا سعيد . .  
وغاب في غابات مليئة بأزهار ملونة ، ورفت قرب أذنيه اصوات  
اناشيد ، وتمنى لو يرى وجه أمه ، وأحس بهياج عارم يفور في داخله .  
نفسه فيها شيء كالنار ، كالجنازة ، كأنه سيموت ، فقد تفتت رأسه  
الى أجزاء صغيرة :

« آخ ليتني أدفن هنا فوق هذه التربة الطيبة . آخ يا أممي  
حديثك يوما بأن تنقلوا جثمانى الى القدس لو استشهدت فداء من  
أجل أرضنا ، هل كان سعيد يحس بما أحسست به وأنا أرقب كل  
دقيقة والحسرة تلبس عيني تلك الأرض البعيدة هناك ؟ كانت أرضي  
وأرضنا . تعلمنا وعشنا ونحن نقذف فكرة الفداء فينا ، فهذا ما نحتاجه  
للوصول الى هناك . آه ، هذا احساس مزعج ، كل ما حولي ساكن  
هادئ ، مزعج ، وقلبي تحز فيه ابر جليدية باردة وتهمس بحرقة بالغة :  
— الناس الذين يقاثلون من أجل قضية يموتون دوما . ويبقى  
الرجال الذين لا قضية لهم . مت فداء للأرض ، وسيكون غيرك  
الفداء ايضا » .

ورأى قبر والده المحاط بالحنسون الاصفر والاحمر ورأى  
والده وهو يفتتح ذراعيه له ، ويحتضنه بحب ولهفة ويقول من  
خلال دموعه :

— أهلا بولدي عبد اللطيف ، لقد انتظرتك طويلا يا بني .  
وانتفت الرقيب الاول سعيد يقول للضابط الجديد :  
— وعد أمه ان يذهب لرؤيتها خلال أيام العيد ، وسيذهب الان الى  
دمشق . رحيمك الله أيها الشهيد البطل .  
وأصابته نوبة بكاء حادة ، فقذف بنفسه فوق الجثمان المسدد  
هناك وراح يبكي بحرقة اليمة .

يوسف شرورو

لندن

## زوروا مكتبة السلام

السودان — حلفا الجديدة ض . ب ٢٣

جميع الكتب وادوات المدارس ومطبوعات دار الآداب

وخاصة امه . ونظر الى ساعته فكانت التاسعة . بعد ساعات ، وقيل  
مقيب هذه الشمس ، سيكون قرب أمه كما وعد ، وسيقبل أخوته كلهم .  
وسوف يأكلون طعام العيد وهم يضحكون ويتسمنون .  
وهنا تقدم الرقيب الاول من خندقه وهو يقول :

— كل شيء على ما يرام يا سيدي . الجنود ينتظرونك للقيام  
بتمريناتهم الصباحية . هل أحضر لك كوب شاي يا سيدي الملازم ؟  
وسار بعض جنوده الى منطقة بعيدة ، بعد ان ترك الآخرين  
للقيام بعملية المراقبة ، فهو يعرف الذين يتلصصون عليهم من على  
الضفة المقابلة ، ويعرف طريقة القنص القدرة التي يتقنونها .  
وفجأة لعل الرصاص المعتدي ، فأصدر اوامره لجنوده بالعودة  
الى أمكنتهم ، وراح مع جنوده يرد على الرصاص / الطائش ، وتحرك  
قارب حربي من على الضفة المقابلة ، يحمل فوقه الكلمات العبرية ،  
وبسرعة فتح نيران مدافعه على الخطوط العربية ، التي ردت بالمثل .  
وأخذ الملازم الشاب قطعة من « الدونميت » وقذفها قريبا من الزورق ،  
وانفجرت لتعلن اخماد الهجوم الآتي من على الضفة المقابلة . وتحفز  
الجنود خلف مدافعهم لرد هجوم آخر سيأتي بعد قليل ، وفكر الملازم  
بحلمه ، وتغجب من أمر هذا الصباح الحزين ، وتمنى لو يقود جنوده ،  
ويخترق بهم البحيرة ، ويفجر نيرانه على الرؤوس المتلصصة هناك .  
وتلفت حوله :

« انا عطش لاوامر جديدة تأمر بعمليات عسكرية منظمة ، التحقت  
بدورة الفاوير في قرية حرسنا ، والتحقت بدورة لعمليات الافهام ،  
والجرح الذي في داخلي لم يمت ، أرتجف كل ليلة من الحقد وأنا أرى  
الاصواء هناك تأتي من الأرض التي كانت لنا ، أجوع كل يوم الى حفنة  
تراب أحملها بين يدي ، وأتي بها من تلك الضفة المقابلة لبحيرة طبريا ،  
ولكن الاوامر صريحة وواضحة . وأنا أقف مع جنودي كالمشلول أرد على  
النار بالنار فقط » .

وانبثق زورق حربي اخر ، وانطلق لسان الرقيب الاول سعيد  
يقول بطلاقة عجيبة :

— سادمر هذا الزورق بنفسى يا سيدي الملازم ، دعه لي . .  
وانطلقت نيران مدفعه ، وهو يزمرج ، وخرجت الطلقات من  
الفوهة كطائر يحل النار بمنقاره ، وبدأ الملازم ينفذ مع جنوده خطة  
جديدة ، لحصار الزورق اللص ، وقسم جنوده الى فئتين ، واحدة  
لحصار الزورق ، وأخرى لتصويب مدافعهم على الرؤوس المتلصصة  
الجبانة التي تقبع هناك . ودارت المعركة الثانية ، وضج المكان بطيور  
النار التي تحمل الموت في مناقيرها ، وفرح الجنود ، فهذه هي المعركة  
الحقيقية ، وتسلسل الملازم من مكانه ، يحمل قطعة جديدة من المتفجرات ،  
وزحف على بطنه ، يحميه الرقيب الاول بمدفعه السريع الطلقات ،  
حتى وصل ضفة البحيرة ، ومن هناك قذف بالموت نحو الزورق ، فدوى  
في المكان صوت انفجار ارتطام ، وانتصبت في المكان غابة كثيفة من  
الطلقات الذاهبة والواردة من البحيرة ، وعاد الملازم الشاب يزحف على  
بطنه ليعود الى خندقه قرب سعيد الذي قابله بالعناق ، فنهزه وطلب  
منه ان يواصل القذف .

وفجأة خيم السكون فوق الرؤوس ، وتوقف الجنود عن القذف  
التواصل ، وتحفزوا من جديد لهجوم اخر ، وبدأت الشمس تسطح حارة  
في منتصف النهار ، وعما قليل سيأتي الضابط الجديد ليحل محل  
الملازم عبد اللطيف في قيادة منطقة « تل النيرب » ، فبعد ساعات  
سيكون عبد اللطيف بين امه وأخوته في دمشق ، ولكن كيف يترك ميدان  
المعركة ، وهذه هي اللحظات التي حلم بها طويلا ؟ كان يتمنى دوما  
ان يقود معركة حقيقية من أجل بلاده ، وهذه كأنها معركة ، سيبقى هنا  
مع جنوده حتى يخمد الميول الجاحظة في تلك الرؤوس البعيدة اللصة .  
وطال الصمت حتى كفر به ، وتطاوت اللحظات الزمنية ، وتهد  
سعيد بعصية ، وتطلع نحو ضابطه الذي صوب عينيه عبر البحيرة ،  
وشعر نحوه بحب عظيم ، وسمع نفسه يقول :

— كلنا مثلك يا سيدي نقاتل من أجل قضية ، قضية فداء كما



# قراءة - الفكر الرومانسي من الأدب العربي

## الأبحاث

### بقلم الدكتور شوقي السكري

\*\*\*

لعل أهم المقالات التي قرأتها في عدد « الآداب » الماضي ، ذلك المقال الجياش الذي كتبه سلمي الخضراء الجيوسي . وأهمية المقال في نظري لا ترجع فقط إلى أهمية الموضوع وهو « الوجود العربي الماصر » بل أيضا إلى الطريقة الحية النفاذة التي تعرضت بها لهذا الموضوع الخطير .

وفي مثل هذا الموضوع ليس من الحكمة التسرع والمبادرة إلى اعتباره اشكالا يتطلب الحلول المنطقية الموضوعية الناجمة . يكفي اشعار القارئ بالرغبة في التفكير ، التفكير الفاضل المثير للوحي الذي يسبق انطلاق العمل .

« لقد قطع جيلنا علاقته الروحية بالشروط المنطقية التي يحيطون بها وجودنا الأفضل ، فهي لا تنفذ إلى أبعد من السطح » و « لكي نتخلص من التجوف يجب ان ندخل في الفراغ . التجوف هو وجود القشرة السميكة الميتة حول هيكل خلا من الروح . أما الفراغ فهو الخروج المقدس من اطار القشور التي غلفتنا والوقوف عارين أمام الزمن والتاريخ . انه التخلص النهائي الحاسم من روابط ماض قريب لم يحمل لنا الا الحزن والهم ... ولم يرزقنا الا المأساة . الدخول في الفراغ ، في المطهر ، هو الخطوة الأولى نحو التحول إلى كينونة خصبية تمتد إلى الامام وإلى البعيد » .

وإذا كان هذا الكلام غامضا مثيرا فلعل هناك ما هو أقرب إلى بيان المقصود في قولها : « نحن لم نزل مغمورين بأمواج الولاء الزائف لآراء مخضرمي هذا القرن آرائهم عن البلاغة والفن والشعر والجنس والثورة والوطنية والحب وأمال والدين . ولهذا فنحن نكره ما تلجج به السنتنا ، لأننا لا نصدق . نكره تجوف أصواتنا الهجينة التي تكاد نخونها في كل لفظة ونفمة » . ومرة أخرى « لقد أمضينا صبانا نتحدث عن الحرية ونحاول ان نجتاز الخنادق الفاصلة بين اليهودية والانسان لتوصل إلى توهج التعبير البريء . غير ان خوفا مبهما ورثناه من تراكم الاجيال المستعبدة عبر القرون ، جيلا مستعبدا بعد جيل - كترآكم طبقات الكس في مظلة مظلمة - كان يشل أجنحتنا . ذلك لان الخذلان المفاجع الذي أصيبت به كل طفرة جراءة وكل انطلاقة تمرد ، رسخ في قلوبنا خوفا الفتيق الموروث عندما برهن لنا على ان البسالة والاستشهاد لم يوصلانا بعد إلى طرق المجد » .

الفريب ان هذا المقال الجياش الذي كتبه سلمي الخضراء الجيوسي عبارة عن رد فعل منها لقراءة كتاب نديم البيطار ( الايديولوجية الانقلابية ) . وقد مضت سنة ونصف على ظهور الكتاب بأفكاره ( التي تمتق العقل وتفقد إلى درب التحرير ) على حد قولها إلى ان تصدت هي للكتاب بهذا النهج الحي فجعلته جزءا من المؤثرات الحية الدامغة في وجودنا العربي نفسه . لقد وصفت سلمي مقالها بأنه « البحث الذي هو فيض من الصور والتأملات وردود الفعل » في لحظة وجدت لكي تكون ملك الشعر لا الفكر » وأشهد انه كذلك .

\*\*\*

وأشهد أيضا بأن مقال الدكتور محمد النويهي عن ديوان محمود حسن اسماعيل من نفس هذا القبيل . فبعد ان استعرض

الكاتب تاريخ النزعة الرومانسية في الأدب العربي الحديث منذ العشرينيات من هذا القرن حتى أصبحت حركة قومية كونت في الشعر مذهباً قوياً في الثلاثينيات اخذ يفسر لنا السبب في سريان الحركة على هذا النحو بقوله : « لم تكن هذه الحركة مجرد انتقال لعدوى الرومانسية الغربية ، وان يكن صحيحا ان أقبال عدد من شعرائنا ونقادنا الجدد على دراسة الادب الرومانسي الغربي وترجمته قد عزز هذه النزعة واعطاها أصولا تبنى عليها وزادا تنفذ منه . ولكن كان انتصار المذهب الرومانسي عندنا نتيجة طبيعية للتطور الذي اخذ يدخل على أحسوالنا السياسية والمادية والفكرية ، فوجد في تلك الحركة الرومانسية ثورته المشوذة على الاحوال التي عكستها المدرسة السابقة لنا ، وهي المدرسة التقليدية التي ترعها شوقي وحافظ ، والتي كانت تمثل عندنا نفس الدور الذي مثله المدرسة النيو كلاسيكية في أوروبا » ويؤكد الكاتب نجاح تيار الرومانسية في بعض القصائد التي نظمها شكري والمازني والعقاد وتلاميذهم وأنصارهم في مدرسة الديوان ، ثم بلغ قمته في شعراء مدرسة أبولو وشعراء المهجر الأميركي في الثلاثينات وأوائل الأربعينيات ثم « طرا عليه ما لا بد ان يطرا على كل مذهب فني حين يستوفي رسالته ويعتصر امكانياته وتنفير الظروف التي ولدته وبررته . فادركه الانحلال في أواخر الأربعينيات وأعقبه ما نعرف من المدرسة الواقعية ومدرسة الشعر المنطقي » .

ومن هذا المنطلق يأتي نقد الدكتور محمد النويهي لديوان محمود حسن اسماعيل الأخير ( قَب قوسين ) وقد بلغ هذا النقد ذروته حين قال : « كنا نعتقد اننا مهما يكن من اختلاف الرأي بيننا حول المضي في تقليد المدارس الرومانسية فقد اتفقنا على استبدال تقليد المدرسة التقليدية فيما يسمى المعارضات . والنتيجة المحتومة هي اننا لا نسمع في هذه القصائد الا اصدا بل اصدا لاصدا . نسمع خليطا عجيبا من اصدا الشعر القديم منذ العصر الأموي في ميميتي الفرزدق وجريز ، إلى تقليد المدرسة الشوقية لطولات الشعر القديم » .

وأنا مع الدكتور النويهي في موقفه الذي اتخذ من شعرنا المعاصر وما ينبغي أن يحقق ، ومعه في ان الشعر المعاصر لا ينبغي ان يقتفى منه بصناعة الأسلوب وطلوته استغناء عن العاطفة الصادقة والتجربة الجديدة . أنا معه بدون حاجة إلى ( التنبيه ) و ( التقييد ) فكلاهما أملت دواع لا صلة لها بجدية الدعوة التي دعا إليها . ان محمود حسن اسماعيل في ديوانه الأخير يعبر عن ظاهرة في وسطنا الأدبي كله . وهذه الظاهرة بحاجة ماسة إلى من يتصدى لها بالتقييم والتشريح ، وهذا ما فعله الدكتور محمد النويهي مشكورا .

\*\*\*

وإذا انتقلنا من ميدان الأدب العربي إلى ميدان الأدب الغربي فلا بد أن ننوه بمقالين في منتهى الجدية والشمول أحدهما لخليل أحمد خليل اسمه ( علم الاجتماع مع الأدب والثورة ) والثاني مترجم بقلم محيي الدين صبحي واسمه ( الآن روب غرييه ) ، والكاتبان على احاطة بموضوعيهما رغم التعقيد والمصاعب المتعلقة بإشارات كثيرة عن أشياء غريبة علينا وعلى بيئتنا الفكرية والأدبية . و خليل أحمد خليل يعرض لنا أفكار لوسيان غولدمان في كتابه الأخير « من أجل علم اجتماع روائي » ، والكتاب خلاصة لنتائج أبحاث أجريت خلال سنتين في مركز علم الاجتماع الأدبي بفرنسا وفي معهد جامعة بروكسل لعلم الاجتماع ، فهو اذن كتاب جدير بالدراسة الواعية .

- التمه على الصفحة ٧٦ -

\*\*\*

ليس من جديد القول ان مسألة تلوق اثر فني ما على وجهه الصحيح ، لا بد من ان تتخطى الحس الشخصي المحدود بالعمل الى حيث يلتبس له من الاسس الفكرية والقيم الجمالية ما تلتقي عنده او ما ينبغي ان تلتقي عنده مدارك المتلقين ومشاعرهم على الاهل بالحد الأدنى - من هذه الاسس والقيم - الذي يضع العمل بصفة ميدانية - أيا كانت الخلاصات التالية - على مستوى التأمل والتفسير والتكوين. فإذا جاء الاثر الفني دون ذلك فانه يكون مثل أرض رديئة الحشرت لا تثبت ثمرة تساغ ، أو كخاض قبل اوانه لا يعطي وليدا صحيح البنية، ومن ثم كان على الفنان الذي يطمح الى الخلق ، مسؤولية تثقيف ملكته بالوعي الكافي بتاريخ وفلسفة الفن - الذي يشترك معه فيه اخرون يعارون أو يتباينون في اتجاهاتهم الإبداعية بنسبة أو باخرى - هذا الى جانب العدد اللان من آتمين الذي تهيه له خبرة الممارسة الذاتية للعناصر التي يعتمد عليها عنده عملية الإبداع ، ولما يتوق هو شخصيا الى تحقيقه من القيم الجديدة سيما يقدمه الى جماهير المتذوقين . من هنا ، من الثقافة الفنية العالية التي تتفاعل مع الوجدان وتختصر فيه ، ومن القدرة على سبر أغوار الذات مع الطموح الفني ، تستبعد نزعة التقليد من موهبة الفنان الخالق ، ويصبح كل عمل فني في ذاته مغامرة جديدة لها تفديرها في الفن بعمومه وفي التجارب الخاصة به ، وتخف كذلك او تخفي شائبة الاستفلاق التي يسببها الافتقار الى اللغة الفنية المؤدية ، التي قد تتسم في الوقت نفسه بلون من الغموض يجعل معطيات العمل أكثر عمقا وتجندا ، وهكذا الامر بالنسبة لمختلف الشوائب الاخرى في الاعمال الفنية التي يرى اصحابها انها ترفى الى مستوى العرض على الآخرين .

\*\*\*

وقصيدة الشعر الحديث ، ثمرة حركة التجديد الاخيرة في الشعر العربي المعاصر ، لم تتخفف عبثا من النظام البيتي السابق ، وانما ساهمت بتحقيق أداء جديد يتفق والرؤية الحية للواقع ، بهدف مد قدرات العمل الشعري لاستيعاب حركة الواقع وصراغته ونظوره . كانت رؤيا القصيدة التقليدية تستمد من الموروث العقلي خارج ذات الشاعر ، وفي القصيدة الرومانسية استقلت الرؤيا انديدية للشاعر عن الخارج ، وحين ظهرت القصيدة الحديثة كان الكيان العربي نفسه يفاد محاريب الموروث ويفادر انطوائيته على السواء - كان يتفتح بكل حواسه البقطة على أبعاد جديدة للعالم ، ويتحرك بطموح من نوع جديد أساسه اتساع الافق والوعي الموضوعي والشعور بمسؤولية المشاركة المصرية ، وكان من الضروري ان ينعكس هذا التطور على الفن العربي حيث اتجه طموح الشعر الى خلق القصيدة الحديثة . التفسير الذي طرأ على الشعر اذن مظهره هجر العمود الشعري وانفاية ولكن جوهره تحقيق بناء فني عضوي لا يفرض عن تتبع جزئيات الواقع وتكثيفها بالدلالات الإيجائية الفاعلة ، وتلمقي فيه الصورة بالايحاء بالايقاع في عملية نمو داخلي متصل للتفسير عن رؤية جديدة للواقع لتتصق به وتثريه . ويستند هذا التجديد في الشكل والمضمون معا بالضرورة الى أساسه النظري والوجداني العميق لدى الشاعر الحديث ، الذي تخرج عملية الإبداع عنده من العفوية والحلم والعقل الباطن ، الى حيث يتخللها قدر من الإدراك الذي يحقق التوازن بين المؤثرات الذاتية والموضوعية في اثره الفني ، الامر الذي ترتبط معه معطيات القصيدة الحديثة بمدى وعي الشاعر كإنسان ومدى طموحه كفنان ، متحفظة في نماذج قليلة - وان تكن كافية لتأصيلها - من الحصاد الضخم الذي أنتجته مئات النوايا الطيبة الضائعة بين التسرع والفهم السطحي .

\*\*\*

وفي العدد الماضي من « الاداب » تسع قصائد ، ثمان منها حديثة الشكل ، وهذه ظاهرة تبعت على التفاؤل للوهلة الاولى ، ولكنها تثير التساؤل بعد قراءة القصائد في مجموعها مرة وأنتئين وثلاثا . الى أي مدى يمكن النظر الى هذه الاعمال كشعر حديث او كشعر باطلاق معناه ؟ في « ايار والمسحاء الكذبة » لحسن النجمي ، تسود صور تفريعية منطقة الدلالة ( ليس وجهها يستعار . وجه من دحرج عنقه اصغر في الثالث . كل في مدار . طينة - مهما اطلت القرع - هذي الاذن . والقلب حجار ) ويتداعى بناء القصيدة في جمل مفككة شديدة الجفاف ( لم تمت من قبلك الكلمات . تهدي تو تخال الخرف ينهار . اذا تصمت . والشمس تضار ) او في جمل ترتبك وتتعثر بالاسلوب الاعتراضي ( بين جبن الاس - لو نعل - والكلمات ، يبقى وحسده الموت انتصار ) ، ( هل يرد العالم اليوم - اذا تربحه - عنك الخسار ؟ ) ( . . لن نختار بين الجبن - لو خيرت - والموت سوى هذا الفرار ) .

ولا جدوى مع هذا التخطب الواضح في المبالغة الشعرية ، من الاتباع او الاختلاف مع الشاعر فيما يرمي اليه من معنى ، ففي احسن الفروض لا تصنع الفكرة على ترديد مائة معنى عظيم ما يصنعه لمسة فنية واحدة .

وفي « ثمانية مقاطع » لسعدي يوسف ، يلجأ في كل مقطع الى محاولة تجسيد لحظة شعورية خاصة ، حيث يتحقق للعمل في مجموعه قدر من النجاح يبرزه بالقياس الى ما في الاعمال الاخرى من الفشل والعجز . للمثال هو في المقطع الاول يترك باقات الياسمين للمفني الذي عن طيب خاطر حيث ( اني ابحت في الزهرة عن دنيا خبيثة . ربما ضمن بها الجذر . . . الخ ) والمقاطع الاربعة الاولى هي اسدر الاجزاء كشفا عن امكانية الشاعر ، على انها رؤى رومانسية قدمت في شكل حديث لم يحلص بقدراته الايقاعية الخاصة من احتياجه لايقاع الغافية المتكررة . والمقاطع الاخيرة تعتمد تماما على العييمات الذهنية او ترد على شكل لقطات سبق استفادها في قصائد الشكل القديم . ولا تحتوي القصيدة على ما يبرر فنيا اختلاف وزن المقاطع الاولى عن وزن المقاطع الاخيرة .

و « المراثي » قصيدة محمد عفيفي مطر ، اول ما يلاحظ عليها طول النفس الشعري الذي يؤدي الى فقدان التركيز على ممان محددة ، او الى نجميها والاكتفاء بتوليد صور جديدة لها . وقدرة الشاعر على توليد الصور ثري طاقته الشعرية بحق ، ولكنها ستظل مبددة فني الفراغ ما لم ترتكز عنده على أساس موضوعي واضح ، واستعماله ايضا للارض والطين والخشب والمخاض في هذه القصيدة وفي قصائد سابقة ، استعمال عاطفي للالفاظ يحوم حول بحث دلالات اكبر واكثر عمقا دون ان يتهيا له تحقيق ذلك . اما تناوله للموت فلا يقدم سوى تداعيات وصور أساسها الرؤيا الرومانسية ( صرت مسمارا بتابوتي فلا أعرف من مات . أنا مت أم الميت انت ؟ ) ، ( اغتالني قبلما يظلمني العالم في صدر النهار ) ، ( غافلي الموت وعودي شبحا يشعل في القلب الرماد . ثم يطويني ويمضي ) ، ( وهوت خفاشة الملح من الظلمة حطت . فوق نهديك وطارت بعدما أسقطك الليل وابقاني وحيدا ) ، ( علني أسقط في الصمت أذ حطت من الخصب مواعيد السقوط ) ، وهكذا الى ان يقول في آخر القصيدة ( امهليني واطرحي مزهرك الصامت كوني في انتظار . وخديني في الليالي القمرية ) .

ثم في « نقاسيم على القرار » ل محمد سعيد الصكار ، ها هو ذا يهيب بعبار ما ( في صك الليل الى مناكب الجزيرة . حصانه الذكرى وصمت الليل وانكفأة الزمن ) ان ينزل على دياره ليبل صدها بجرعة من اللبن ( فعندنا ينسى الغريب عندنا . حينته الى الوطن ) . ثم يتحدث عن الناس في جزيرته او في مدينته - يستعمل الكلمتين - بكلام له ايقاع ولكنه أجوف ( تلهت في وجوههم براءة الرؤيا . وفي مسار الحلم في أهدابهم قضيء . منابع الذكرى وظل الخطوة الجريئة . وتلتقي النجوم بالمناكب الكسيحة ) حتى يفاجئه بقوله ( فلا تخف . اذا

## القصص

بقلم غالب هلسا

\*\*\*

قصص العدد الماضي من « الاداب » ، باستثناء قصة « الحزن والعيون الصغيرة » ، على جانب كبير من الضعف . ولندع القصص نتحدث عن نفسها .

القصة الاولى هي قصة الاستاذ احمد سويد « دخان ابيض للمداخن ! » والتي لم استطع فهم العلاقة بين موضوعها والعنوان . انها تدور حول فريال التي تريد ان تدخل الجامعة فيجمع ابوها العائلة للتشاور ويسدد نظرة معناها ما يلي « ان النافثة سرية وان عليها ان تنتظر في الحديقة ، وانه سوف يتخذ الاجراءات اللازمة لابلاغها القرار فور صدوره » . واذع للقارئ ان يصور ان يتصور نظرة كهذه . وفي الداخل يمان الاب ان فريال ترفض الزواج ، فيسال اخالها ان كانت تحب على غرار بنات اليوم ؟ ولكن امها ازالته اللبس بقولها ان فريال تريد دخول الجامعة . « وصاح معها بدمع :

– في الجامعة ؟ يا ساني يا حفيظ . اتبلغ الرعونة بالنمجة ان تعتقد انها تستطيع العيش مع الذئاب بسلام ؟ ايسمح الدين بان تجلس الفتاة والشباب والشيطان بينهما على مقعد واحد ؟ لا ... لا يا جماعة ، ان تقايلنا العائلية لا تتحمل مثل هذا الانحراف ، ولا تجيز مثل هذا الضلال » .

ويدخل فريال الحجرة ، وتلقي خطبة طويلة تقتبس بعض اجزائها : « الاخرون يرسلون فتياتهم تغزو القمر ، وانتم تجبنون عن ارسالهم الى الجامعة . الاخرون يحضنون الفتاة بعلم الحياة ، وانتم تحضنونها بجهلها » .

ثم مضت تتحدث « عن المرأة في التاريخ العربي وكيف كانت تشارك الرجال في القتال ، وتبلغ في الشعر ، وتجلس للقضاء ، وانتقلت الى العصر الحديث فراحت تعدد نوايح النساء وتعطي الامثلة على طموح المرأة ... » .

وفي لحظات تحول الجميع عن ارائهم مشرطين ان تحافظ على شرف الاسرة . وهكذا ذهبت فريال للجامعة وعادت منها دون ان يحدث لها شيء .

والقصة دون مستوى النقد والتقييم ، ولكن لا يد من ذكر بعض الملاحظات .

الجميع مثلا يتكلمون بلغة عربية فصحي متقنة ما عدا الخالة ام وفيق التي تتكلم – لسبب غير مفهوم – باللغة العامية . والفكرة التي تعبر عنها القصة غريبة بالفعل . فمن الواضح ان العائلة وفريال والكتاب نفسه متفقون جميعا والخلاف بينهم مجرد سوء تفاهم . فالعائلة اعتقدت لجهلها ان الجامعة مكان تجلس فيه الطالبة بجانب الطالب ( الغريب ان هذا صحيح ) وانها ربما تتعرض لان تحب على غرار بنات اليوم ( وهذا صحيح ايضا ) وانها ربما سلكت سلوكا يعرض شرف العائلة الرجعية للخطر ( وهذا ممكن ايضا ) . ولكن المؤلف وفريال ، والعائلة بالتالي ، يعتقدون ان الجامعة مكان يتعلم فيه الانسان الصعود الى القمر ، وعلوم الذرة والهندسة والطب والزراعة الخ ... وانه لا يمكن ان يحدث فيها تلك الامور المرعبة التي تخيلتها العائلة . بل ان الفتاة تعود الى بيتها في الساعة الخامسة شريفة لم تحب ولم تحب ولم تجلس بجانب أي طالب .

والطابع الرجعي الذي يميز هذه العائلة طابع كوميدى بالفعل ، اذ انها بمجرد سماع خطبة عن المرأة في التاريخ العربي القديم ، وموجز عن النابات في العصر الحديث ، تتخلى عن رجعيتهما في طرفة عيـن .

ولا بد ان يخطر لنا سؤال في هذه المناسبة نوجهه للاستاذ

احمد سويد وهو : كيف يمكن لفريال ان تكون مثالا للفتاة الطموحة المنحرة العاملة وتحافظ على شرف العائلة بالطريقة التي اكدها المؤلف ؟ وماذا يحدث لو انها اقدمت على بعض الخلاعات الرهيبة : كان تجلس بجانب طالب والشيطان بينهما ، او ان تحب على غرار بنات اليوم ، او انها لم تكن من اتنوع الذي يصفه الكاتب بقوله « البنت الحصينة تحافظ على شرفها ولو اقيت بين ظابور من الرجال ! » ؟ تمشيا مع منطق الكاتب فان علينا ان نمناها من دخول الجامعة .

اما قصة « محمد أوغلي محمد » بقلم الدكتور جورج حنا فاني اعترض على تسميتها قصة . الدكتور جورج حنا مناضل كبير من اجل السلام ، وأحد رواد الفكر التقدمي في الوطن العربي ، وما كتبه في مجلة « الاداب » هو استرجاع ذكرياته المؤلمة عن السيطرة الشمانية على الوطن العربي وعسفا وعدم انسانيته ، كما يكشف لنا حقد العرب عليها . ومن هذا المقال نرى ان عسف الاتراك كان يرتد نحو ابناء الشعب التركي البسطاء الذين ماتوا بالالاف دفاعا عن عدوهم السلطان محمد رشاد . ونحن نأمل من الدكتور ان يواصل هذه المذكرات التي تلقي أضواء على مرحلة هامة من تاريخنا ، وهو بهذا سيزود الادب العربي بلون جديد من الكتابة الادبية يكاد يكون غير معروف .

ونأتي الآن الى مسرحية « الجثة العنيدة » بقلم الاستاذ نديم خشفة . والمسرحية مهداة ( الى شعبنا العظيم الذي مزق اكفانه ) مما يدل على نوايا المؤلف الطيبة . والمسرحية مكونة من سبعة مشاهد . في المشهد الاول يعترف الزوج والزوجة انهما رجعيان قدران وانهما لا يحبان الطبقة العاملة وذلك من خلال حوار يفترض فيه انه خفيف الدم . وتكشف ايضا في هذا المشهد ان الزوج يعاني من ضائقة مالية وهو لذا يقترح على زوجته هجر الفيلا والسيارة الكاديلاك والخدم الاربعة والجاني . ولكن الزوجة ترفض بمنطق يدركنا بالكوميديات المصرية القديمة ، فهي تقول انه كيف للانسان ان يعيش دون خادمة لتصفيف الشعر ، وعريّة كاديلاك تستعمل لزيارة أختها وسائق خاص وغيرهم . وتمنع زوجها من العمل في الحديقة حتى لا يظهر للناس انه ديمقراطي وامثال هذه التطرفات .

وفي المشهد الثاني تقترب المسرحية اكثر فاكثر من المسرح الكوميدي ، كان يقول الخادم لسيدة :

افصد انك حاذق في امساك النقود ولا يمكن ان تفلت من يدك بسهولة .

او ان يقول السائق :

ليس من الضروري ان يجتمع الذهب والضمير النظيف .

وعندما يفضب الزوج تقفنه الزوجة انهم يمدحونه فيشرح ويسعد . كما تكتشف ان الزوجة امرأة تعوب لانها تقاؤل السائق .

وبعد هذا تتجه المسرحية اتجاه غريبا اذ انها فيما يبدو تحكي اسطورة شعبية . فالزوج الذي يعاني ضائقة مادية يذهب الى الجامع فيكتشف ان شحاذا يستعطي من العمال يخفي نقوده في جرة فيسرقها الزوج .

ويخير الزوج زوجته ان تلك النقود ملك لجمعية خيرية . وبعد ان يحل ضائقته المادية يعذبه ضميره فيذهب الى محلل نفسي ولكنّه يطلب نقودا كثيرة . فيقرر ان يدعو الشحاذ لتناول العشاء ثم يعطيه نقوده كهدية فيريح ضميره . وتكن الشحاذ يموت وهو يتناول العشاء . ويحاول الزوج ان يدفنه ولكن الجثة تعود في كل مرة . وفي النهاية يشق الخدم اكفانه فيخرج منها عامل صغير السن وهو يتسم .

ومغزى المسرحية واضح وهو ان الطبقة الرأسمالية سرقت مال الشعب وان الشعب المضطهد سيثور عندما يؤرق الرأسماليون ضميرهم وعندما ينمو في داخلهم رعب الجرائم التي ارتكبوها .

وهذا كله يؤكد نية المؤلف الطيبة وأن كان من الغريب فعلا ان تحل مشكلة الاستغلال الطبقي من خلال ازمة ضمير الطبقة المستغلة . والمسرحية يمكن تفكيكها الى عشرة مسرحيات على الاقل لان مركز

– التنتمة على الصفحة ٧٨ –

# الحجوع والفر

- ١ -

هبت هياكلهم من الأرض البوار  
عظما رماديا ، بقايا من كفن  
فالجوع مد أصابع النيران حبلا في النحور  
والطمي از كانه حطب بقلب النار ،  
صوت مرهف دامي الصدى في الكون طن  
يستنفر الموتى ، يشق عن الجماجم سكرة الأرض البوار  
والصبية المتوحشون تخلعت أظفارهم في  
الأرض بحثا عن جذور ميتة  
وقفوا قليلا ، حدقوا في الضمت ،  
ابكاهم صراخ الضوء في عين السماء الباهتة  
خطفتهم الرؤيا فناموا في النهار  
والريح أفعى تفتلي أحشاؤها جوعا  
فدارت والتوت حول الجسور  
فحّت ، عوت ، نادت لتوقظ غفوة الموتى ؛  
لقد جاع الصغار  
جاع الصغار  
جاع الصغار  
فانشق في ليل القرى ملح القبور  
هبت هياكلهم من الأرض البوار  
وتحلّقوا حول القرى  
أسوار عظم في بقايا من كفن  
جاسوا خلال الدور ساروا في الحقول الخالية  
نادوا فرد صدى أبح في الظلام  
نادوا ، بكوا ، شقوا الجيوب البالية ؛  
لا شيء يأكله الصغار  
فاترك عباءتك القديمة يا قمر  
واسرق لهم بعض الذرة  
بعض الذرة  
بعض الذرة

- ٢ -

الامهات بلغن سن اليأس في صمت القرى  
عاما فعاما والسراويل القديمة في انتظار  
مخرجن في ليل القرى  
يخمشن أخذا ويلطمن الفروج

- ٣ -

يحلبن أضواء البروج  
يشبهن أغراء ويكيبن ابتهاالا للقمز ؛  
لا تلتفت للخور ، لا تأخذ قناديل السفر  
منهن جئنا يا قمر  
ادخل هنا ، واسق السراويل القديمة يا قمر ..  
الصبية المتوحشون

الصبية المتوحشون  
تركوا أصابعهم بقلب الأرض ، قاموا يصرخون ؛  
ان كنت خالقنا فالق جماجم الموتى التي رصت  
كؤوسا فوق مائدة السماء  
دعها بما فيها من الخمر التي عصرت لهيبا في دماء  
واجه بعينيك العيون الفاضية  
ان كنت خالقنا فثبت عينك الجوفاء في عين البشر

- ٤ -

الموت يمشي في القرى  
خطواته في الريح جسر لا يرى  
يمشي بطيئا ، يخلع الاكمام ، يرمي ثوبه فوق الفضاء  
انفاسه دارت لتطفئ كل مصباح مضاء  
فجرى اليه الصبية المتوحشون  
لاذوا برجليه فغمغم في صفاء  
ناحوا له .. فجثا وغمغم وابتسم  
واضاء في عينيه مصباح الالم  
صاحوا به : هذا قمر .  
فمشى بهم ، خطواته في الريح جسر لا يرى  
لقى عباءته عليهم وانتفض  
لم يشعروا بالموت وهو يطير في جوف السماء  
رقصوا في كفيه ، ونادوا : يا قمر  
هنا الذرة  
هنا الذرة  
هنا الذرة ...

محمد عفيفي مطر

القاهرة



# «الحاج» محمد باع حجتك ...

## قصته بقلم سميرة عزام

لا يحتاج لأكثر من ذكي كسلمان أبو عاكف . لقد بدأ يجمعها يوم انتزع منه ثلاثة رجال وعدا بأن يجمع العنب من بقايا كرومه التي خلاها له الشريط فلا تأكله الزنابير ، أو تفرطه ريح ثاني التشريين ، لقد استحلفوه بترية فارس ان يفعل شيئاً ، وما تركوه قبل ان يعد وعده الذي لا ينسى ، لانه واحد من كلمات قليلة تفوه بها الحاج محمد طوال شهرور .

« الحاج محمد باع حجتك » ، الان عرفت يا سلمان ابو عاكف سر الزجاجات ، فشد كوفيتك جيداً وامض الى قومك بما يثير مستنقعات حزنهم ، باع حجتك ، بل حجاته السبع واحدة بعد واحدة . اربع منها حجتاً وحيداً ، والخامسة مع ام فارس ، والسادسة والسابعة اصطحب فيها فقيرين فوهب الواحدة لروح ابيه والاخرى لروح امه . سبع حجات ، بل سبعة اعراس ، ان كنت تذكر يا حاج ، قامت فيها القرية وقعدت ، ومدت لك عشرات من حبال الزينة ، وساعت عشرات الخراف تمشي بين قدميك ملوية الاعناق قبل ان تعتلي تلال الازر على السمات المبسوط لكل رائح غاد .

\*\*\*

حين عاد للقرية كان الشريط قد اقيم ، وقد اكلت لجنة الهدنة من ارضه فلم تبق له من المائة دونم في الكرم الشرقي اكثر من عشرين ، ومن المائتي دونم من مدرجات العنب على السفوح اكثر من اربعين ، اما كرم « الزيني » فقد اكله الشريط كله . وكان في نيته الا يعود ، فما اكثر الطيور المهاجرة التي خذلتها الجناح قرخمت حيث وصات . ولكن جسد فارس المطرز بعشر رصاصات ظل يناديه ، كان لا بد له من شهادة ، وقد خاف اكثر من اي شيء آخر ان ياكله شريط الهدنة . علامة وضعها قبل ان يرحل ، اربعة حجار بيض تحد مترين من الارض لا تبعد عن المتراس باكثر من ثلاثين خطوة . هكذا شاء رفاق فارس الا يدفن في المقبرة مع من يموتون على فرشهم ، وانما قريباً من المتراس حيث كان يتصيد يهود « المستعمرات » برشاشه كالعصافير . واول ما فعلته لجنة الهدنة ان ازالوا اكراس الرمل ، ودرجت العلامات التي حد بها قبر فارس ولكنه يستطيع اذا ما دقق ان يعرف بالشعرة اين يرقد فارس . وقد صبر قبل ان يرفع الشهادة ليرى الى اين يمكن ان تبلغ مطامع الشريط ، اذ انتهى كل شيء ، وجرح كرومه بكل هذه الاسلاك ، رفع الشهادة وقال فسي نقشها كل ما عنده ثم صمت ، وجلس على كرسيه القصيرة تلك، عيناه مشدودتان الى افق

اليها ، تلك العربية التي سالتها في بيت صفا من وراء الشريط : « كيف تشعرون في سجنكم » فقالت : « بل قولي كيف تشعرون انتم في ( حريتكم ) ! .. » ، فالقمتني حجراً بهذا السؤال الجواب .

س.

\*

كأن الامر كله لم يكن بحاجة الى اكثر من نظرة مستشفة تحمل الاشياء اكثر مما تحمل ، تربط بين منظر « الحاج » جالساً على كرسي واطئة مرسلات نظرة بعيدة ساهمة وبين تلة من الزجاجات الفارغة اكل القبار الوانها وتكومت في غير ترتيب في الباحة الخلفية للبيت الحجري الابيض ، ليهز سلمان ابو عاكف راسه ويقول من وراء كوفية تغطي دائماً قسماً من وجهه : « الحاج محمد باع حجتك » .

عبارة تلففتها القرية تفسيراً لمأساة الصمت ، وقبلتها دون كبير نقاش ، اذ لا بد لجمعية « الحاج » ان تختلف في اثبات نفسها عن فواجع من قتل او اصابة او اغل شرقاً من الآخرين . وكان لا بد لحزن الحاج ان يتفجر بأخطر من هذا الصمت الذي تلبسه ، وأخطر من هذه النظرة المفرغة المعلقة بأفق محمل دائماً بالمفاجآت ، تصدر عن عينيّن تكيان بلا دموع جثة « لفارس » ، منقوشة بعشر رصاصات ، مطمورة تحت شهادة لم تعد قادرة على ابتعاث ألم أحد ، فقد أدمن الناس الحزن ، وبدا الموت نهاية منطقية مقبولة ومغبوبة لكل الاعمار ، فالموتى قد ماتوا مرة واحدة ، أكيدة ونهائية ، وهم يعرفون لماذا ماتوا ، وما عاشوا ليتساءلوا لماذا يعيشون فتختنق اصواتهم بلفظ التراكتورات ، تشق صدر الارض المنهوبة فيما وراء الشريط . كان حزنهم غريقاً بنور الشمس ، وكان عليهم ان يحزنوا وهم مفتحو العيون .

« الحاج محمد باع حجتك » .

فكرة سنحت لصديقه سلمان ابو عاكف كما تسنح الخاطرة ، وكان قبلاً اذا خطر له شيء حملاً للديوان ، وتطارحه والرفاق ، واليوم لم يعد هناك ديوان فقد اكله الشريط ايضاً ، وتحول الى مركز شرطة يهودي . وانما كان الحاج محمد جالساً مثلما يجلس كل يوم ، وخلفه في الباحة تكومت تلة الزجاجات قريباً من الجرن الذي غطاه القبار ، والخلقين السدي اسود واخضر . زجاجات جند « الحاج » لجمعها اربعة صبيان كان يدفع لهم مايلما واثنين عن الزجاجات ، وما يفعل الحاج بالزجاجات ؟ الامر

يحبلى دائما بالمفاجآت ، وليست في يده مسبحة !!

\*\*\*

« كيف كان الموسم يا حاج ؟ »

ويقبل الحاج محمد يده ، ظاهرا وباطنا ، - عادة تحدث اليه من ابيه - كلما سئل عن رزق او نعمة .

« يدك مسلوخة يا حاج »

« أجل حفها المشلي ، وتحريك العصير » .

وليس المشلي وحده هو الذي حفها فالحاج - رغم العمال الذين يستأجرهم لتشذيب الانصاب وتسميد الارض وجمع العناقيد من كرومه الثلاثة . ومن كل ما يجاور قريته من كروم - لم يكن مثرافعا عن خدمة الارض ، يعب رائحة طينها برثتين وسبعيتين ، ويرفض ان يتذكر انه وجيه القرية قبل ان ينحدر القرص غربا . وفي الليل يجلس في ديوانه يوزع قهوته ويستمع لكل الذين يعمر بهم الديوان ، فاذا كفت مسبحته عن الطقطقة فمعنى ذلك ان السهرة قد انتهت ، وانه متعب وناعس ، ومشتاق الى فراشه المنسوب في العلية يستلقي عليه ويففو على حفيف الدوالي تحركها النسائم الصيفية .

« بلغ المنتجو الخمسمائة تنكة ؟ »

ولا يكذب ، الا انه لا يقر بالرقم تماما ( وهذا تعلمه من ابيه ايضا . عين بني آدم سخنة ) ويفتش عن جواب يروغ به من ذكر الرقم .

ولكنه يعرف ان التنتكات الخمسمائة من دبس العنب ليست كثيرة لو كانت المعصرة اكبر و « الخلاقين » اكثر . وقد بدا يعتقد ان فارس لم يكن يتفلسف وهو يستعرض الاراء التي عبا بها رأسه حين كان يدرس في القدس اذ يقول : « لا يمكن يا ابي ان نظل لثلاثة اجيال نصنع دبسنا هكذا . لقد تطور العالم .. وغدت فأسك هذه أضحوكة امام تراكتورات يهود المستعمرات .. يجب ان يكون لنا معمل حديث » .

ويهز رأسه . انه امام فارس قوي ضعيف في آن واحد ، ولكنه يطلب اليه الكثير ، وسيضيع ان هو تخلى عن الجرن والخلقين والمشلي ولن يشعر بالعزيز مثلما يشعر الساعة وهو يستعرض تنكاته ، يتأكد من لحامها ويلصق عليها بيده ( الماركة ) الدبس المفتخر . انتاج معامل الحاج محمد عطوي . وتحتها بخط اكبر « مأكول إلها » .

« معامل .. جرنك هذا معمل ؟ كلمة اضحك بها على نفسك يا ابي » .

« لا تكفر بالنعمة يا فارس . كل ما عندنا من خير هذا الجرن » .

« أنت حر . ولكن دعني أفتش لي عن عمل » .

وكان موشكا ان يقتنع . بل هو مقتنع تماما . درس المكان الذي سيبني المعمل فيه .. ولن يكلفه الامر اكثر من الامتناع عن حج جديد وشراء نصف دزينة مباريم لام فارس وبعض الحلي لبناته .

لعيني فارس ، وحيدته بين البنات الثلاث ، يفعل

كل شيء . يرضى حتى ان يزول اسميه عن ( الماركة ) وان يجدد فيصنع الدبس قوالب جامدة يغلفها بالورق المذهب مثلما يفعل هؤلاء اليهود في مستعمرتهم التسي ( دقوها ) في السهل غير البعيد ...

\*\*\*

في ذلك الخريف لم يكن الدبس مدكوكا في التنك ، او ملفوفا بالورق المذهب في بعض همومه . فقد غامت الاشياء في موجة الغضب التي اكتسحت البلاد ، والمبلغ الذي دفعه للمصرف كتأمين لحساب مصنع المكاين قد عاد وسحبه . كان لا بد لفارس ، واخوان فارس ، من رشاشات وذخيرة ، ومتاريس تنصب في وجه المستعمرات التي نبتت المدافع كالقطر على حدودها ، وصار « الديوان » رئاسة اركان يلتقي بها الحرس الوطني كل ليلة ، يتوزعون فيها السلاح والمهمات . وفي ذلك الخريف ، وما أعقبه من شتاء ، كانت مسبحة الحاج عصبية مثلما لم تكن يوما . وكان عليه ان يخالفها فيبدو واثقا وهو يتفقد الشبان في الهزيع الثالث من الليل ، وقد تجمدت أصابعهم على حديد الزناد وراء المتاريس . ولاول مرة نسي المعصرة والخلقين ، وما جمع التنتكات ولا أشرف على غسلها ، كان يسافر مرة ومرتين في الاسبوع يفاوض لجان المدن ليحصل على مزيد من الذخائر ، وحين استنفذ واللجان كل الوسائل بدت له المتاريس اكواما من القطن الفارغ ، والرجال فزاعات طيور امام المصفحات التي تنسل ليلا لتضرب وتهرب . ويا لليلة التي جن فيها فارس فتخطى المتاريس والقلم نفسه لبقعة ضوء مسطحة من كشاف فاجر ، وكالمجنون راح يرش المصفحة .. وقد تأكد له انها انكفات ، ولكن بعد أن طرزت صدره بعشر رصاصات .

\*\*\*

وقفت السيارة ونزل ، واطل على القرية من بعيد . كانت الشمس قد بدأت تهبط بشيء من التثاقل ، وبدت له البيوت البيضاء شبه فارغة تحت وطأة السكون الذي أرخى ظله على الاشياء فتركها في حالة اعياء يائس . وقبل ان يمد يده فيزيل العوارض الخشبية التي ثبت بها الباب خلال غيبته ويسحب مفتاحه تقدم ووقف قريبا من السلسلة الحجرية فبرز له الشريط الذي اكل نصف اراضي القرية وبعض بيوتها وسلبها امتدادها الطبيعي الى السهول المرمية غربا ، المخددة بأشكال تفرسها طبيعة المزروعات ونوعها .. اذن هذا ما ابقى الشريط للقرية ، وما ترك له من كروم .. وكانت بقايا الانصاب مثقلة باحمالها وقد التوت اعناق العناقيد المعسلة الملوحة باكثر من لون اصفر ، ومن وراء الشريط كانت الانصاب عريانة ، لقد استعجلوا جناها وغيبوه ببطن سياراتهم التي تسع كل باطل .

واستدار قبل ان يلحقه صغير راibus على حجر قريب فيلاحظ انه يبكي . وامتنص بطرف الكوفية دموعه ، ومضى ليتدبر من يرفع الاالواح الرخامية والشاهدين ، وكان قد أوصى عليها وبعث بها ليكون لفارس ما يذكر به

حين تتذكر القرية انها دفعت ثمن هزيمتها بطولات ! وحين انتهى من ذلك بعد ايام ، وتحلق حوله الرجال يحكون كيف قهرتهم الهدنة ودقت في عيونهم شريطها الشائك لم يفعل اكثر من ان هز براسه وعيناه عالقتان بالافق . ولعله رأى ، او لم ير ، كيف تهاوت الدوالي مثقلة بعناقيذ تدلت اعنائها كائداء مقلعة لم تتخفف من بعض ما بها لان يدا لم تمنس اليها . كانت القرية تنتظر عودته ليلوك مع اخوانه ياسه ، ولكن هؤلاء لم يفهموا - وقد انقضت على وصوله وفراغه من بناء القبر ايام - لماذا لم يحرك ساكنا ، ولماذا يتسرك ما بقي له لئيباس ، ولماذا لا يرد ، حتى بالرفض ، حين يرجونه ان يفعل شيئا ، لقد فجعوا مثله ، ولكنهم ما داموا احياء يجب الا يموتوا واقفين .. هوذا السحاب يتكسى على كتف القرية منتظرا هبة ريح تحركه فيسح على الكروم مطرا يجور اول ما يجور على اندوالي فيتركها عروقا سوداء ، يقسمون انه ما تذوق حبة من اعنابه ولا ترك غيزه يذوق ، وبعضهم يقسم انه شاهد « الحاج » ينتزع عروقا من الدالية يلقم بها نار مدفاته شتاء ، شيء لا يفعله مزارع يعرف ان التجدد هو اعجوبة الحياة . وقد تجددت العروق بانحسار الغيوم وتململت عساليجها الخضراء ، وبدت الاوراق حين دب الدفء في الارض اعلاما صغيرة منشورة لا تجافي طبائعها ، وقد بدا ان شيئا من الانفعال قد لاح في العينين المصمتتين فتجرا الرفاق على ان يكونوا اعلى صوتا فينتزعوا منه هزتي راس تكفيان من الحاج لتكونا وعدا بان يفعل شيئا في هذا الموسم . ولقد شعروا بانهم لن يخلدوا حين اخذوا يبصرون به في الصباح يتلقف الشمس بوجه مغسول بندي الاوراق ثم يمضي ليرفع بعض العروق الهابطة على عصي يدقها في الارض ، اذن فقد حماه ايمانه ، وحركت الارض شهوة الفسلاح العتيق فيه ، ولكنهم ، وقد فهموا هذا كله ، لا يفهمون لاي شأن يجمع الحاج هذه الزجاجات ، بل ويدفع لمن يحملها اليه من صبية القرية مليما ومليمين للواحدة ...

اصحيح انه .. كما يقول سلمان ابو عاكف ..  
اصحيح انه ؟ ..

## تدق كلاريدج

شارع سليمان بالقاهرة

موقع ممتاز واسعار معتدلة

بإدارة: حلمي المباشر

أكون سلمان اذكاهم وأسرعهم الى سبر غور هذا اللفز الذي كان اسمه الى ما قبل عام وبعض العام الحاج محمد عطوي ، هكذا ببساطة ووضوح ، وجيه القرية ، سيد رجالها المبسوط النفس والكف ، عقلها وقلبها . باع حخته ؟

تاجر الدبس ابا عن جد . المبرا المنزه ، الصائم ، المصلي ، مشتري اخرته بسبع حجات ، يفعلها ؟ وما يصنع بالزجاجات ؟ من يدحض شكوكهم ويريح قلوبهم المثقلة بانثر من حزن .. هذه زجاجاته ، لا يعبا حتى بان يخفيها ، تكبر وتتزايد وتبدو لمن يطل من وراء البيت الى الباحة الخلفية .

باعها ، حخته ، ليشتري بالقروش ، وهي عزيزة في هذه الايام ، زجاجات لا يدري احد ما يصنع بها الا ان يكون ، استغفر الله ، قد انتوى ان يستقتر .. ؟ ولكن سلمان ابو عاكف وغيره لا يجراؤون ان يقولوها ، فما ينسون ليلة طرد من مجلسه عليان سواق الباص حين بلغه ان بعضهم رآه في خمارة في القدس يحسو كاسا من العرق مع دلالي السيارات ..

حزورة فتات رؤوس اهل القرية صيفا وخريفا ، وتأكدت حين جمع اعنابه الى اخر عنقود ، ما اهدى منها سلة ، واختزنها في بيتسه ، وترك الجرن والمعصرة على حالهما مظمورين بأتربة عامين . باع حخته ؟

وماذا ينتظرون بعد ليقولوها بصوت مسموع ؟ .. ماذا ينتظرون لتصبح اهزوجة للصغار ، حتى هؤلاء الذين افادوا من قروشه ، ينقسمون فريقيين يردد الواحد « الحاج محمد ... » فيرد الاخر « ... باع حخته » ؟ ! ما اهون ما صرت اليه يا حاج .. وانت لا تسمع ولا ترى لانك مذ جمعت « الموسم » قد اغلقت بابك دون العيون ، واحكمت الرتاج .. شهران لا يرونه الا حين يلمحونه ينفذ خطفا الى البقال نيبناع حاجات قليلة ، ثم يعود خطفا مثلما جاء ...

شهران . تنحى فصل لآخر ، وايضت الارض ، ودق الشتاء بريحه ابوابهم ولكنهم لا يفتحون . ومرة فتحوها ..

ذات صباح انطلقت قافلة من صبيبة اربعة ، نفس الصبيبة الذين جمعوا للحاج زجاجاته ، تدق كل باب .. لا تغفل واحدا .. وتدفع لمن يلوح على العتبات بزجاجتين او ثلاث .

هدية من « الحاج » لهم .. مائة طافحة .. تماما مثلما قدروا .. مع فرق بسيط .. كانت مليئة بالخل !

وفي هذه المرة لم يعد ثمة لفز . ولم يعودوا بحاجة الى ذكي كسلمان ابو عاكف .. ليفهموا !!

سميرة عزام

# حي يطلع قمر الحب

والدهشة في عين الطفل  
حين يسافر عبر العالم  
في طرق اليتيم السوداء  
ولواء المنتصر الخفاق

فوق جماجم آلاف القتلى  
وملايين الاوراق  
تسقط كل خريف  
والمرضى لا يجدون الماء  
والجائع يصبح ذئبا حتى يجد الخبز  
والجندي يموت بغير سعادة  
وهو يصيح:

الوطن كرامه  
الوطن سماء الحريه  
حتى يدفعه الالم القتال  
لمعانقة القبر

الحب المدفوع الى الهجر  
عودة صاحب  
بعد فراق السنوات  
معشوق خائن

يلقي في الوحل ورود العاشق  
أم تجلس في بيت الذكرى  
تدفن انضر ما تملك من اعوام  
لتظل وقية

ليعود غلام مات بأيدي الاعداء  
ليست ابدا هذي الاشياء  
يا بيرون بالشيء التافه  
حين نموت

لا من اجل المجد  
بل من اجل العار  
حين يحاصرنا سخط الزمن المنهار  
حتى يختنق الزمن الصاعد  
حين تكون اهانتنا

ثم التضحية بضوء العين  
حين تكون خسارتنا  
الكسب الاوحد

حين تدور اللعبة  
بين الخونة والعشاق  
ويمر الحب على ابواب الاعداء  
يتسول دفء العطف

حين يفاجئنا الحظ  
يمنحنا كنز الامال  
ثم يجيء الموت في نفس اللحظة  
يصبح مرا طعم الاشياء

لكن ليس صحيحا يا بيرون  
ان العالم شيء تافه  
وبه هذا الالم الفادح

محمد ابراهيم أبوسنة

القاهرة

## ١ - موسيقى الاشياء

ماذا نبصر في الاشياء  
حين نراها اول وهلة  
يسقط في أعيننا الضوء العابر  
ماذا نبصر حين نسافر  
خارج القنا  
ونطوف على السطح البارد  
سطح الماء او الاحجار  
اللون . الحجم  
القشرة او اقدام الريح  
لكن الموسيقى في جوف الاشياء  
لا تدركها الا الروح  
وتظل عيون الروح الخضراء  
معتمة حتى يطلع قمر الحب

## ٢ - الحكمة المنهزمة

يا شيخني الفاهم  
ماذا قالت كتبك غير الوهم  
لم تنبئني الاوراق  
في اي الابار المنسية في الصحراء  
يرقد مفتاح العالم  
يا شيخني الفاهم  
حين خرجت لاول غزوة  
جنت كتبك

اخفت اوجهها الظلمات  
ولانك ما علمت حسامي الطعن  
لم يسفك سيفي غير وريدي  
ضحك شهودي  
خانتني مقدرة الاقدام  
في الخطوات الاولى  
لكن حين لجأت لزاد الاعوام  
خرج هواء اصفر  
من جوف كنانة حكمتك البلاء  
يا شيخني الفاهم  
خدعتني القدم مع الساعد  
خدعتك على البعد الالوان  
ليس الانسان المكتوب لديك هو الانسان  
والعالم لا يحفل ابدا بالحكمة  
القوة تحكم هذا العالم  
والحزن نصيب الضعفاء

## ٣ - ليس صحيحا يا بيرون

« ان هذا العالم شيء تافه ان اكتسب او فقد »

بيروت في اسفار تشايلد هارولد يخاطب نابليون  
ليس صحيحا يا بيرون  
ان العالم شيء تافه  
فلاحزان الفادحة على القلب  
والامل الخائب عند خريف العمر  
والميلاد المتعسر عند الفجر  
والفرح الاخضر في اوراق الحب



# هيدغر ومنزل الوجود

بقلم محي الدين عيسى

الصفيقة الشامخة التي ينطوي وراءها الانسان في عزلته الموحشة القائمة . ولقد استخدم ، من اجل التعبير عن ذلك ، الفاظا شاعت في الآونة الاخيرة فاصبحت جزءا من الفكر المعاصر وتعبيره عن نفسه ، من امثال « الوعي » و « الهم » و « الكدر » و « الغم » . وقد اكب عليها الوجوديون واستخدموها على اوسع نطاق ممكن ، اذ راوا فيها الالفاظ المعبرة عن موقفهم ازاء الانسان والعالم . هذا بالرغم من ان هيدغر قد اعلن ، بعد الحرب العالمية الثانية ان لا صلة بينه وبين هذه الفلسفة - او الفلسفات - الوجودية المعاصرة ، واكد ان كل « همه » و « كدره » و « غمه » ناشيء من « قلقه » على قدرته على تحقيق اطلالة شاملة من « شباك الوجود » على « الوجود » . وفي عام ١٩٢٩ ، اصدر هيدغر كتابه عن « كانط ومشكلة الميتافيزيقا » ، ثم اردفه بمحاضرته الشهيرة « ما هي الميتافيزيقا ؟ » ، والتي ادخل عليها تعديلات و اضافات اساسية عام ١٩٤٣ ، وقدم لها فيما بعد ، في عام ١٩٤٩ ، بمقدمة توضيحية تفسيرية . وقد اصبحت هذه المقدمة مرجعا معتمدا في تفهم النهج الفلسفي الذي اخذ به هيدغر .

ولا بد من الاشارة ايضا الى اعلانه الشهير الذي اذاعه بعد ان قبل كرسي الاستاذية في فرايبورغ ، عقب تسلم ادولف هتلر زمام السلطة في المانيا عام ١٩٣٣ . ولقد تضمن اعلانه هذا ان الفكر الجرمانى قد غدا على ابواب فجر جديد ، اذ نسخ عصر الحرية الاكاديمية الذي ساد عهودا طويلة . واعلن ان لا صلة له اطلاقا بهرسل ذلك اليهودي الذي طعن الفكر الجرمانى الاصيل باسم مقاومة السلطة الطاغية .

وقد قيل الكثير عن اعلان هيدغر هذا ، وقيل الكثير ايضا عن قبوله لمنصب الاستاذية في جامعة فرايبورغ على هذا النحو الذي اثار اشفاق الكثيرين من المفكرين في العالم ، لا سيما بعد ان اعلن النازي بان هذا الاعلان قد جاء بعد لقاء صوفي تم بين المفكر الكبير وزعيم النازي ، وزاى هيدغر في تلك الليلة الاضواء التي تنبعث من عيني « الفوهرر » تبشر بمولد الفجر الجرمانى الجديد . . . لقد قيل الكثير عن ذلك ، بيد ان هيدغر قد رفض حتى ان يفسر موقفه هذا .

عالم العمل الاساسي الذي قدمه هيدغر للعالم هو كتاب « الوجود والزمان - النصف الاول » ، وهو

« ما اللغة سوى منزل للوجود . . . » . هكذا كان يقول مارتن هيدغر . ويعقب ولتر كوفمان على قولة هيدغر هذه ، بان اللغة بالنسبة لهيدغر نفسه لم تكن سوى المنزل الذي يتخفى وراءه .

لقد استخدم هيدغر كثيرا من المصطلحات ، ولكنها على حد قول احد ناقديه - لم تكن سوى سلسلة من الابراج القوطية العاتية المفزعة . وقد استخدمها ، لا لشيء الا ليردنا على اعقابنا ، بعيدا عن المنزل الذي يقبع فيه .

ان هيدغر من اولئك المفكرين العظام الذين اقاموا صروحا فكرية متكاملة ، بيد ان الصرح الذي اقامه هذا المفكر الكبير ، صرح شامخ ولكنه يفتقر الى شيء من الملاحاة والجمال . . . انه صرح ينتصب من خلال مناظر قائمة كئيبة ، تذكرنا بمناظر الغابة السوداء التي اوى اليها هذا المفكر ليقيم اعمدة صرحه واقواسه هناك . صورة رهيبة من الفكر !

والعمل الاساسي لهيدغر هو كتاب « الوجود والزمان - النصف الاول » ، وقد صدر على شكل مقالات ثم جمع في كتاب عام ١٩٢٧ ، وعلى صفحته الاولى اهداء لهوسرل .

ولقد حاول هيدغر في كتابه هذا ان يخرج هوسرل وفلسفته « الظواهرية » اذ ركز جميع قواه الفكرية على وصف الوجود وفهمه . وليس ثمة شك ان وصف الوجود او الوصف الوجودي ، كما قدمه هيدغر يجعل من فكره ركنا من الاركان الاساسية للفلسفة الوجودية المعاصرة . فقد كرر هيدغر ، في بعض مواضع من كتابه هذا الموقف الذي اتخذه الوجوديون ، فيما بعد ، من الانسان والعالم . . . الانسان كائن قذف به في هذا الوجود .

حقا ، كان القدامى من الفلاسفة الاسكولائيين « المدرسين » يقولون بان الانسان قد قذف به الى هذا العالم ، بيد انهم يؤكدون لنا دوما بان القوة التي قذفت بالانسان لم تفارقه قط ، هذا فضلا عن انهم يؤكدون لنا ايضا بان الانسان قد قذف به الى العالم . . . لا الى الوجود ! اما الوجوديون المعاصرون فيصرون على ان الانسان يعيش في عزلة رهيبة عن تلك القوة التي دفعت به الى الوجود .

بيد ان هيدغر قد فهم الوجود على انه الجدران

الكتاب الذي يتضمن القضية الأساسية في فكر هيدغر ، تلك هي قضية مواجهة « الموت » بـ « قرار » و « قرار نهائي » . والقرار في الصيغة التي يعيها هيدغر هي المحور الأساسي الذي يدور حوله « الوجود » و « الزمان » . القضية هي قضية مواجهة جوهر الوجود ... تلك هي قضية الانسان ... تلك هي روح الانسان .

ويرى هيدغر ان مواجهة جوهر الوجود قد استطاع ان يعبر عنها هلدلن في اشعاره باعتبارها قراراً من قرارات الروح الانساني . وقد اكد ذلك في مقالاته الشهيرة التي كتبها عن هذا الشاعر ، والتي اخرجها عام ١٩٤٣ في كتيب عن الشاعر وعن قضية الشعر .

وفي عام ١٩٤٧ نشر كتابه الموجز عن « الانسانية » ، وهو الكتاب الذي هاجم فيه سارتر والوجودية التي يدعو اليها . وفي عام ١٩٥٠ نشر رده على نتشه وعلى قولته الشهيرة « ان الله قد مات » .

وفي هذه الفترة ، يبدو ان هيدغر قد تابع كشوفاته الوصفية للوجود ، وتوقف عن تحليل الوجود والزمان . وفي عامي ١٩٥٣ و ١٩٥٤ نشر اربعة كتبيات تتضمن بعض محاضراته ومقالاته . وفي عام ١٩٥٣ بالذات اعيد الحديث عن قضية التهمة التي وجهت اليه بالتواطؤ مع النازي . ومما اكد هذه التهمة لدى بعض من اثارها في الصحف والمجلات ان هيدغر قد اورد في ذلك العام ( ١٩٥٣ ) بعض العبارات في كتاباته ، تضمنت اجلالا للحزب النازي الذي كان يشير اليه باسم « الحركة » في معظم الاحيان .

وكان الحزب النازي قد عقد مؤتمره الشهير في نورمبرغ عام ١٩٣٥ تحت شعار « انتصار الارادة » . وكان المؤتمر تمجيذا لتعاليم نتشه . ولكن يبدو ان ذلك المؤتمر لم يثر حماس هيدغر آنذاك . بل على العكس من ذلك رأى ان أوروبا يطبق عليها فكاً كماشتين رهيبتين هما روسيا والولايات المتحدة اللتان تمثلان حقيقة واحدة . واعلن انه ليست هناك من قوة قادرة على ان تقف في وجه هاتين القوتين المروعتين حتى في المانيا ذاتها . وأشار الى ان الحقيقة المفزعة هي ان هذه التكنولوجيا قد انطلقت من دون قيد . وقد طرحت امام المانيا قضية كبرى ، من وجهة نظر ميتافيزيقية ، هي الى اي حد سيكون بوسع المانيا ان تواجه الوجود ، وان تصدق على قرارها وقرارها النهائي . لقد اعلن هيدغر موقفه هذا من وراء اسوار عزلته في الغابة السوداء ، يحاول ان يستكشف الوجود وان يحلل ما استكشفه بصدق افقده فرصة «نورمبرغ» والزمره بموقف شائك في عالم الوجود والزمان .

بحث هيدغر معضلات الوجود والزمان ، واكد لنا في رسالته عن « الانسانية » ان الفكر البشري لم يحقق ، حديثاً ، اي تقدم في كشف اية حقيقة في هذا الميدان . ولكن هل استطاع هيدغر ان يقدم للعالم كشفاً جديداً في هذا المجال ؟

بلى ! وليس خطأ هيدغر ان عجز المفكرون المعاصرون عن كشف حقيقة جديدة من حقائق الوجود والزمان ... اما هو فقد حقق اكثر من كشف .

ان فكر هيدغر يتجه صوب طرح الاسئلة وانتظار الاجوبة عنها ، ذلك لان الانتظار هو مواجهة الروح ، وان العجز عن انتظار الجواب يعتبر خطيئة مميتة في حق الروح . لذا فان معظم اثار هيدغر سؤال وانتظار للجواب . ففي مقدمته عن الميتافيزيقا يطرح هيدغر في الفصول الاربعة الاولى هذا السؤال : « لماذا يوجد هناك وجود ، اي وجود ، وليس هناك من عدم ؟ » . انه سؤال فيه صدق الطفولة وصراحتها وصدقها . وفيه عجز الاخرين عن الجواب عنه ... لا ! ... ان هيدغر يرفض رفضاً نابعا من قرار نهائي بان ليس هناك من عجز ... هناك انتظار للجواب !

على انه ليس بوسع اي عصر من العصور ان يجيب عن هذا السؤال ، الا بالانتظار . وكل ما طرحت من اجوبة عن ذلك ان هي الا محاولات لايقاظ الوعي الحضاري ايقاظا كاملا . فالوجود ظلمة منيرة ، ينبعث منها الدخان ، كما ينبعث النور . وليست رؤيا الانسان كاملة ولا في اي ظرف من الظروف .

لقد قال نتشه على لسان زرادشت « ان اعماق الوجود لا تتحدث الى الانسان ابدا الا كاسنان ! » .

هذا الموقف « الوجودي الانساني » يلائم هيدغر اذ هو يعبر عن « هموم » الانسان و « احزانه » و « كدره » امام الوجود وامام المطلق ، كما يؤكد مستوى الانسان من الوجود ... انه بالرغم من الحلم الجميل ببلوغ هدف « التفوق الاعلى » الا انه سيظل ابدا هو الانسان . لن يتخذ الا موقف الانسان ، ولن يستخدم سوى لغة الانسان ، ولن يفهم لغة غير لغة الانسان ... انه موقف الهم والكدر والضيق .

بيد ان هيدغر بالرغم من اقراره بمثل هذا الموقف يمضي بعد ذلك حتى يشارف تخوم التطلع اللاهوتي . ذلك لان المنطق بجميع ابعاده يقصر عن فهم بعد واحد من ابعاد الوجود .

راقب المنطق وهو يتحدث عن العدم او عن الاشياء ... انه يضطر الى احالة العدم او الاشياء الى وجود او بعض الشيء لكي يستطيع ان يتحدث ... المنطق يناقض نفسه بنفسه .

ولعل العجز هنا هو عجز اللغة لا عجز اداة المنطق ذاتها ... لعل اللغة هي السور الذي يحجز الوجود عن الانسان ... ويحجز الانسان عن الانسان !

الوجود ... ( و ) ... نسيان الوجود ! ان اللغة احيانا تعجز عجزاً مطلقاً عن التمييز بين الوجود وبين نسيان الوجود . ان اللغة بحاجة الى مصطلح

ولقد عاب هيدغر على اللغة عجزها أحيانا عن إعطاء مدلولات متعددة في اللفظ الواحد ، واعتبر ذلك عجزا عن الامتلاء الواضح . ولعل العجز هنا يكمن في اللغات التي عالجها هيدغر . . . ثم لعلنا نستطيع القول ان هيدغر لو عالج اصول الاشتقاق في اللغة العربية لتردد قليلا في اطلاق احكامه على اللغة من حيث عجزها عن الوضوح وعجزها عن الامتلاء في آن واحد .

خذ مثلا الفعل « مد » . ان هذا الجذر يمتد الى اطراف ليعبر عن مدلولات عديدة . تصدر عنه « المدة » اي الزمان ، ويصدر عنه « الامتداد » اي المكان .

انه جذر ينطوي فيه الوجود والزمان ، على نحو قريب جدا من نهج هيدغر في التعبير عن تساؤلاته . وتلك معجزة من معجزات اللغة العربية وعبقريتها . اما في اللغات الاخرى فان الاشتقاق اشتقاق ضمني - كما يدعوه الفيولوجيون - ، اي تحول الكلمات من مستوى الى مستوى مغاير تماما ، واذا تضمنت اللفظة الواحدة اكثر من مدلول فقدت صفة الوضوح التي يشترطها هيدغر . تلك ملاحظة عاجلة عن اللغة ومنزل الوجود عند هيدغر مفكر التساؤل والانتظار .

محيي الدين اسماعيل

القاهرة

يمزج بين « السلبى » و « الايجابى » لكسي يدرك اغوار نسيان الوجود . فنسيان الوجود هو خليط سحري بين السلب والايجاب . . . انه وجود كما هو انسحاب من الوجود .

انه فراغ كما هو امتلاء !  
لقد حاول كافكا في « القلعة » و « المحاكمة » ان يعبر عن الفراغ والامتلاء في آن واحد ، وقد نجح الى حد ما في تصوير بطله « ك » مليئا بالوجود وفارغا من الوجود او ناسيا له . لقد كانت لحظاته الاخيرة في « المحاكمة » وهو مشدود ورازح تحت قبضة غير انسانية مرعبة في ليل الوجود المدلهم ، اعظم تعبير ممكن عن الوجود والامتلاء . . . كانت لحظة فيها شيء من الكشف عن اعماق الوجود الذي كان يتحدث اليه بصوت انساني عميق .

كذلك فان هيدغر يرى في « الوجود » ما يراه اخرون في « المطلق » وما يراه الصوفية في « الله - المحبة » . من الممكن ان يمتلىء به الانسان ، ومن الممكن ان ينضب منه معينه .

ولقد حاول هيدغر ان يحدد مصطلحاته تحديدا جديدا ، فبدأ يكتب وكأن لم يكن هناك افلاطون ولا كانط ولا هيجل ولا نيتشه . . . بدأ يكتب من جديد .  
وتلك هي ميزة هيدغر . . . اعطاء المصطلح الواحد اكثر من مدلول POLYSEMY ورفض ان يكون للمصطلح

صدر حديثا عن دار الاداب :

# المعقول واللامعقول في الأدب الحديث

تأليف كولن ولسون

ترجمة انيس زكي حسن

دراسات هامة رائعة عن تيارات الفكر الحديث في الادب والفن ، بقلم كاتب من اشهر كتاب العصر

الثن ٤٥٠ ق. ل

يا حبيبي ، يا رفيق الذكريات  
ستموت الكلمات

ويغور الحدس الخلاق من صحوة فكره  
وتجف الاحرف العذراء ، والرؤيا الوضيئه  
ويغيب الزورق البحري عن افق المسره  
وينام الشاطئ الصيفي في حزن الحياة  
وفنار المرفأ الظامء ، ما اقدس كفره !  
ثم تعرى الريح خرساء على درب الخطيئه  
ترشف الاهات ، والنجوى البريئه  
يا رفيق الغبش المصلوب ، ما اقسى الالم  
انت كم تعرف سره  
انت كم تعلق جمره

آه ، ما اقساه ، لن تعبر نهره !!...  
آه ، لو تعصر نبع الفجر ، لو تشرب خمره  
لعرفت السر ، والنعمى الخبيئه  
والاساطير الصديئه  
وبقايا الفرح المجنون في بثر العدم

\*\*\*

يا أسير الكلمات ...  
انت من نافذة الشمس ... تطل  
من ربيع القلق الاعشى ... تعل  
عبر تيه النجم ، لا سلوى ، ولا نفحة زهره !  
تزرع الافاق ... انسانا ، وايمانا ، وفكره  
وترش المهمه المهجور اعصار الرمم  
ورمايا من رعاف العقم ، من كوة حفره ...  
ثم يحيا الحرف عملاقا على هام الحياة  
وتعيش الكلمات !..

حكايا المرفأ الأخير

علي الحلبي

كابري - إيطاليا



# مولانا السلطان

قصته بقلم عبد الغفار طاحي

تمشي مع زفة الاعلانات وتجذب الجمهور للرواية ولا مانع عندي ان تهتف بدورك الف مرة . - ليلتها اتفقنا وكان ما كان . عرفت ان الرواية اسمها « هارون الرشيد او نكبة البرامكة » . رواية من ثلاثة فصول يمكن على حسب الاحوال ان تصبح اثنتين او اربعة او حتى خمسة . ومنظر واحد لا يتغير . قاعة العرش يمثلها كرسي فخم مذهب هو كل ما تملكه الفرقة ووراءه منظر بيوت وقباب المفروض انه مدينه بغداد ، وسجادة ذات ورقعت الف مرة من كثرة ما مشى عليها ائزمان ، وسيف قديم لو دقق الجمهور النظر لرأى الصدا الذي يملاه ، يمسكه العبد مسرور ويخطر به على المسرح ويقطع رقبة جعفر ويقدمها لهارون الرشيد في اخر منظر على صينية من النحاس . وصندوق من الخشب رسم عليه سبع يمسك بيده سيفاً يمتلىء بمباعات الممثلين وطرايرهم ولحاهم المستعارة ايضا . ننقله ممنا من بلد الى بلد ، ومن مولد الى مولد ، يجلس عليه الوزراء والعظماء بين يدي السلطان ، وينام عليه السلطان نفسه بعد ان يطفى الستار !

عشرين سنة قضيتها معهم . بالطبع ليس من الواجب ان اتحدث عنهم بضمير الغائب . فقد عرفنا بعضنا واكلنا العيش والملح مع بعضنا ودخنا من الصيد الجواني لوجه بحري على رجل واحدة في عز الحر وفي عز البرد ، في عربات السبنسة وعلى العربات الكارو ، في الموالد وفي الافراح ، وفي الجوع وفي العطش ، بالليل وبالنهار . « عيسى السبع » هو مدير الفرقة وصاحبها ومؤلف الرواية وموزع التذاكر ومؤدب الجمهور اذا لزم الامر . كان جزارا في شبابه وهو ي التمثيل - من كثرة ما شاف في السيماء وسمع في الراديو وحفظ من عنتره وابو زيد - الفن حكم عليه ان يرمي السكين ويمسك صولجان الخلافة ، ان يترك رقاب المجول والخرفان ويامر بقطع رقاب البرامكة . ومسرور السيف كان بوابا من النوبة وتاب . زهق من القعدة طول النهار لا شغلة ولا مشغلة . قام في مخه ان يمثل على المسرح . لا يوسف وهبي ولا علي الكسار في زمانه . جاره ابو السباع قال له تقعد في الشمس او تقطع الرقاب ؟ قال له اقطع الرقاب . قال له طيب شف لك سيفا وتعال معي . وجعفر الزبال - وكان اسمه الحقيقي جعفر - حكم عليه الزمان ان ينضم للفرقة ويقدم راسه في اخر كل ليلة لمسور السيف . بالطبع يصرخ طول الرواية ويسترحم ويثبت بالف دليل ودليل انه بريء ولكنه يقدم راسه في اخر الليل . لا يقدمها بنفسه بالطبع ، بل يقدمها مسرور السيف على صينية النحاس وهو ينحني امام كرسي العرش ويقول : رأس الخائن جعفر يا مولانا السلطان !

اما انا فاقف على المسرح طول الرواية . ساعة او ساعتين او ثلاث ساعات ، على حسب الاحوال كما قلت ، وعلى حسب عدد الجمهور ورواج الايراد . يمكنكم ان تقولوا انني في الحقيقة لم اكن اصنع شيئا سوى الوقوف على رجلي والصياح بملء صوتي الذي يعرفه الناس من اقصى الصعيد الى وجه بحري : مولانا السلطان ! صحت بها وانا شاب في العشرين وصحتها وانا كهل في الاربعين . في المدينة وفي القرية . في الافراح والموالد . عندما كنت صحيحا وعندما بدأ المرض يذب السى جسدي . كانت تخرج قوة من خلقي ، لا بل من صدري كله ، تزلزل ارجاء المسرح الخشبي الصغير ، وترج الصالة ، وتهز القلوب . يظهر بعدها السلطان في ابهته وجلاله ، فيجلس على كرسي العرش ، ويستمع

طردوني من المسرح . لم يكتفوا بطردي . شتموني ولعنوا جنودي . لم يكتفوا بهذا ايضا . صبقوني على وجهي وعيني وركلوني بالاقدام . قالوا لي : اياك ان تضع رجلك على عتبة المسرح . اياك والا قطعنا رأسك ورميناه للكلاب .

نكروا العيب والملح الذي اكلناه معا عشرين عاما . في عز الليل والناس نيام كسروا عظامي واغلقوا ورائي الباب . لم يشفع لي الجري والتعب وسهر الليالي والبهدة في بلاد الله . حتى الجمهور الذي افنيت عمري في خدمته لم يشعر بحالي ، فقد كنا كما قلت فسي عز الليل ، بعد ان انصرف الناس واغلقت الستار .

هل احكي لكم الحكاية من اولها ؟

كان ذلك منذ عشرين عاما او يزيد ، حين انضمت السى فرقة « الفنون العالية » . اقول انضمت واعترف بما في هذا القول من مبالغة . فلم اكن اعرف شيئا عن فن التمثيل ولا جربت الوقوف على المسرح . كنت ايامها ابحت عن عمل ، اي عمل . فبعد ان سقطت في الابتدائية اربع مرات ينس مني ابي وقال يحرم عليك بيتي حتى تبحث لك عن عمل . جربت الف صنعة ، تسكعت في الشوارع ، نمت فسي الحدائق والجوامع ، اشتغلت صبي نجار وسكربا وشيالا في السكة الحديد وعتالا بالاجرة وملاحظ انفار وفشلت فيها جميعا . عشت مع النشالين والبلطجية والقوادين ولم افلح في ان اكون نشالا ولا بلطجيا ولا قوادا . حاولت ان انتحر ثلاث مرات - محاولات غير جادة بالطبع - بالزنيخ والاسبرين وصبغة اليود ولكنهم كانوا ينقنونني في كل مرة . وحين رأت الزفة تسير في مولد سيدي ابراهيم ، معلنة بالطليل والمزامر والصياح عن فرقة الفنون العالية قررت ان اكون ممثلا - مشيت معهم في الزفة ، زعقت باعلى صوتي وتشقلت كالقرود وملأت وجهي بالدقيق فاحبوني . وذهبت معهم الى مدير الفرقة وقلت له : اريد ان امثل معكم . ابشتم حين رأني امامه ثم مسح على وجهه وقال : الرادة لا تكفي . المهم ان تكون ممثلا . لم افهم فصحت من جديد : اريد ان امثل معكم ! قال بعد ان قطب جبينه : المهم هو الموهبة . ماذا تستطيع ان تمثل ؟ قلت : امثل دور رجل يموت ( كنت قد رأيت الموت بعيني اكثر من مرة وجربت اثر السكاكين في بطني عندما كنت اضرب او احاول الانتحار ) قال ضاحكا : طيب فرجنا شطارتك . فارتيمت على الارض وبدأت اتأوه واثن وامد ذراعي الى الامام والخلف ، وارسم على وجهي كل ما استطع من علامات الالم . ويظهر انني كنت ساذجا في التمثيل اذ سمعت المدير يقول : هل تموت ام تتناوب ؟ قم رح لحالك ! تشنجت وتأوهت في هذه المرة تأوها يقطع القلوب وقلت وانا ابكي : في عرضك يا سعادة المدير . جربوني ولا وليلة واحدة . قال غاضبا : ليس في روايتنا احد يموت . الا اذا وافقت على ان تقطع رأسك كل ليلة . صرخت : تقطعوها او لا تقطعوها . اي نور يا سعادة المدير .

ضحكوا علي وضربوني على قفائي . وحين جلسوا للعشاء عزموا علي واعتبروني واحدا منهم . ورفع المدير صوته وقال : سنملك حاجبا على باب السلطان . كلما رأته داخل المسرح هتفت باعلى صوتك : مولانا السلطان . فهتفت بصوتي الجهوري : حاضر يا مولانا السلطان ! قال في غضب وسط ضحك المثلين الذين غرغرت عيونهم بالدموع : لا . من غير حاضر . مولانا السلطان فقط . تقولها كل ليلة عشر مرات . وبالنهار

السلطان ولم يعرف بماذا يرد فماذا تكون الحال ؟

مشاكل عويصة بالطبع . حاولت ان التمس لها الحلول من كل طريق . ويظهر ان الانسان مخلوق لا يياس بطبعه - فمجرد انه يتنفس دليل على انه لم يياس بعد تماما ! - وانه في بعض الاحيان يصل به الطيش الى حد ان يخاطر بكل شيء في سبيل نزوة طارئة يخيّل اليه انها الشعرة التي تفصل بين وجوده وعدمه . المهم انني كنت قد يشيت من ان افاتح ابا السباع بنفسني في ذلك الامر . كنت في نفسي وقلت انتهب فرصة مناسبة والتي بقتلي على المسرح . فاما احرقني ومن معي واما تطايرت معها في السماء واصبحت اعظم ممثل في فرقة الفنون العالية ..

وقضيت الاشهر الطويلة افكر في الامر . كان لا بد ان اضيف شيئا الى مولانا . كلمة او كلمتين ، جملة او جملتين او عدة سطور . كانت المسألة في نظري قد انتهت ونقر الامر . لا بد من ان اقول شيئا وليكن ما يكون ! وجاءت مشكلة اخرى لم تكن في الانتظار . ماذا ستكون هذه العبارة ؟ وهل تناسب الجو الذي ستقال فيه ام ستكون شاذة عليه ؟ هل تحوز قبولا لدى هارون الرشيد ام سينفر منها ويقضب وربما يهجم علي ويقبض على رقبتي ؟ واذا اغضبته فهل تحوز رضا الجمهور ؟ انها ان فعلت فلن يهمني بالطبع ان يسخط السلطان او يرضى ، فاسعاد الجمهور ، كما يعلم كل ممثل على ظهر الارض ، هو هدفنا الاول والاخير . ام يا ترى سيتلجلج السلطان وينسى الدور الذي حفظه ويرتك ويشمر الجميع بارتياكه ؟ ورأيت بعد طول تفكير انه لا بد من استبعاد هـنا الاحتمال الاخير . فاللقن سيبادر بغير شك الى مساعدته . ومن حسن الحظ ان اللقن دائما ما يكون هنالك . اذن فلانوكل على الله وليكن ما يكون ..

وجاءت مشكلة اخرى : ماذا ساقول ؟ لا يمكن بالطبع ان ارتب دورا

الى الوزراء والعلماء ، ويداعب زبيدة وقوت القلوب ، ويفرح بنفساء الجوّاري او يقضب لما يرويه له الوزراء ورجال البلاط عن خيانة جعفر وفتنه . يظهر على المسرح فيستقبله صوتي الرنان : مولانا السلطان ! كلمتان اثنتان ، لم يكن لي ان ازيد عليهما كلمة واحدة ، فما كان دوري - دور الحاجب - ليسمح باكثر منهما . ومع انني كنت ابدل كل ما استطيع في القيام به على خير وجه ، فاتفقت مع الزمن تادية الحركات التي تلازم هاتين الكلمتين ، من مد الذراعين على اخرهما ، وتطويح الرأس الى الخلف ، وحشر كل معاني الرهبة والاجلال في نبرات صوتي الجهوري ، فلم يكن يزيد دوري عن ان اقول : مولانا السلطان ! ومع انني كنت اساعد في تجهيز المسرح قبل بدء العرض ، واحمل الديكور الوحيد الى مكانه في خلفية المسرح ، واضع كرسي العرش والصندوق الكبير في مكانهما في الواجهة وعلى اليمين ، واستعجل الممثلين بل واساعدهم في بعض الاحيان على ارتداء ملابسهم وربما ايضا على حفظ ادوارهم ، ومع انني كنت انظم زفة الموكب الذي يقوم بالاعلان للرواية في الشوارع ، واشارك فيها بالرقص والغناء والهباء والشغلة ان اقتضى الامر ، وابتكز في ذلك كله ابتكارا يشهد لي به العدو قبل الصديق ، مع انني كنت افعل ذلك فلم يكن يسمح لي بان ازيد على هاتين الكلمتين كلمة واحدة . وتستطيعون بالطبع ان تتصوروا مدى حزني وضيق صدري على مر الايام . صحيح انني كنت سعيدا بذلك الدور متمتا بالوقوف على المسرح كل ليلة اطول مما يقف اي ممثل آخر ، مقتبضا بلقب « ممثل » الذي يطلقه علي زملائي في العمل ، بل وافراد الجمهور الذين كان يحدث ان التقي بهم في الشوارع او على المقاهي ويتذكروني ، وصحيح ايضا ان عظمة الدور لا تقاس بعدد الكلمات التي يقولها الممثل على خشبة المسرح ، كما ان اهميته لا تحسب بحساب الحركات التي يؤديها عليه . الا انني مع ذلك كنت قد بدأت استشعر شيئا كالحزن او خيبة الامل يزحف على قلبي كل ليلة . بل واصارحكم بانني كنت قد بدأت اسال نفسي الاسئلة التي لا يجوز ان تخطر على بال ممثل حدد دوره من قبل : الى متى اظل على هذه الحال ؟ لماذا لا يتيح لي ابو السباع دورا اكبر ؟ واذا كان من المستحيل ان اقوم بدور جعفر او مسرور او احد الوزراء او العلماء - بالطبع لم يكن يدور بخاطري ان اقوم يوما ما بدور السلطان نفسه ، فذلك هو رابع المستحيلات ! - فلماذا لا يسمح لي بضع عبارات اضيفها الى الكلمتين اللتين عهد الي بهما ؟ لماذا لا يضاف مثلا احد المناظر ، حتى ولو كانت ثانوية ولا تؤثر على مجرى الرواية ادنى تأثير - يتاح لي فيها ان اظهر براعتي وابنت فيها انني استطيع ان اضيف شيئا الى دوري الذي لا شك في اهميته ولكن لا شك ايضا في ضلّته؟ بمرور الايام رحت افكر في ذلك تفكيراً جدياً . بدأت اعلن سخطي هنا وهناك ، في صورة ملاحظات تافهة في اول الامر ، اخلت تتطور بعد ذلك الى ما يشبه التمرد والعصيان . كنت انتهب الفرص لاختلي بجعفر ومسرور كل على حدة ، بعد ان ينتهي التمثيل ونهتياً للنوم او تجول في الشوارع او نشرب الشاي في احد المقاهي . كنت اتوسط عندهما لكي يشفعا لي عند « ابو السباع » ، كنت اذن عليهما بان المسألة طالت اكثر مما ينبغي ، وان على السلطان ان يسمح لعاجبه ولو مرة واحدة في حياته ، ولو في عرض صغير في قرية صغيرة منسية - بان يظهر براعته في التمثيل ، ويقول جملة او جملتين من نفسه . وقد استطعت مع الزمن ان اجذبهما الى صفّي ، واضمن عندهما على قضيتي ، التي اصارحكم بانها كانت في ذلك الحين اشبه بما يسمونه في هذه الايام بقضية حياة او موت . كانت المشكلة الوحيدة عندهما هي ماذا عساي ان اضيف الى ندائي المشهور . فانا لست مؤلفا ولا يمكن ان ادعي ذلك . ولا بد في مثل هذه المشكلة ان يتولاهما بنفسه مدير الفرقة وصاحب المسرح والمسؤل الاول والاخير عن الرواية . فمن غير الجائز بالنسبة لفرقة تحترم نفسها وتحترم جمهورها ان يقف احد الممثلين ويرتجل كلاما اي كلام على خشبة المسرح . ماذا يفعل ابو السباع يا ترى ؟ ماذا يكون وقع هذه الكلمات عليه ؟ وحتى اذا فرضنا انه لم يقضب ولم يشر ثوراته المألوفة فماذا يكون موقفنا امام الجمهور ؟ واذا حدث وتلجلجت او اختلط الامر على

## شعر

### من منشورات دار الاداب

ق . ل	الاعاصر	وجدتها
٢٥٠	للتشاعر القروي	وجدتها
٢٠٠	لفدوى طوقان	وجدتها
٢٠٠	» »	وجدتها
٢٥٠	» »	وجدتها
٢٠٠	لاحمد ع . حجازي	مدينة بلا قلب
٢٠٠	لشفيق الملوّف	عينك مهرجان
٢٠٠	لعبد الباسط الصوفي	ايات ريفية
٢٠٠	لفواز عيد	في شمسي دوار
٢٠٠	لهلال ناجي	الفجر آت يا عراق
٢٠٠	لعنّان الراوي	المشاقق والسلام
٢٠٠	لخالد الشواف	حدا وغناء
٢٠٠	لأحمد الفيتوري	عاشق من افريقيا
٢٥٠	لصلاح عبد الصبور	احلام الفارس القديم
٢٥٠	لصلاح عبد الصبور	اقول لكم
٢٠٠	لمعين بسيسو	فلسطين في القلب
٢٠٠	لحسن النجمي	كلمات فلسطينية
		بيادر الجوع
٣٠٠	للدكتور خليل حاوي	سفر الفقر والثورة
٢٥٠	لعبد الوهاب البياتي	الناس في بلاد ( ط . جديدة )
٢٥٠	لصلاح عبد الصبور	

طويلا يستلزم الاخذ والرد ، كما يستلزم استعدادا سابقا ومرانا طويلا عليه . ثم انني لا استطيع ان ارتب هذا الدور من طرف واحد ، والا للزم ان يخرج السلطان على الفور من المسرح ويتركني لاحد نفسي . اذن فلا بد ان تكون عبارة أو عدة عبارات اضيفها الى كلمتي القديمتين . ولكن اي عبارة ؟ هل اقول مثلا : مولاي السلطان ( لاحظ انني قلت مولاي لا مولانا واعتبرت المسألة بذلك شخصية الى ابعد حد ! ) لماذا حكمت علي بهذا ؟ - عبارة سخيفة بغير شك . فهو اولا لم يحكم علي بشيء لانني انا الذي سميت الى الالتحاق بالفرقة وان لم اكن بالطبع قد سميت الى هذا الدور بالذات . ثم بماذا يستطيع ان يرد علي ؟ وهل من المعقول ان يتحدث الحاجب - وليكن معلوما ان كل جهودي ليس فيها اي اعتراض على هذا الدور - الى سيده وسلطانه ويوجه اليه مثل هذا السؤال ؟ ام اخاطبه - وسيفاجأ بالطبع بذلك في كل الاحوال - قائلا : مولاي السلطان . هل تسمحون لي بأن اقول لكم .. ونحن ماذا اقول له ؟ هنا تأتي المشكلة . ان كل ما سمح لي بقوله هو : مولانا السلطان . اقولها بصوتي الجهوري ، واعد فيها واجود كما أشاء . ولكنها تظل محايدة ، بعيدة عن كل علاقة شخصية ، ثابتة وزينة كحكم ينل في المحكمة . ثم ماذا عندي لاقوله له ؟ ستقولون أشكو له حالي . ولكن لماذا أشكو الان بعد هذا العمر الطويل ؟ وهل يستطيع هو نفسه ان يغير من الامر شيئا - وهو في نهاية الامر ممثل مثلي يقف على خشبة المسرح كل ليلة كما أقف ؟ ام اقول له ان كرسي العرش الذي تجلسون عليه قد تهرأت بطانته ، وخرجت احشاؤه ، وتخلخلت اقدامه ؟ ولكن ما شأنني انا بتغيير الكرسي ؟ اليس من المحتمل ان يخطر على باله اننسي اريد تغييره هو بتغيير كرسي العرش الذي يجلس عليه ؟

فضيت الأشهر كما قلت افكر فيما ساقوله لابي السباع ، لا بل فيما سافاجئه به ، في ليلة رهيبة كنت اعلم تماما انها ربما كانت آخر ليلة لي على المسرح ، او ربما كانت بداية مجد جديد يكتب لي فيها الحظ من السماء . كنت قد بدأت اشعر بدبيب الشيخوخة فسي جسدي ، بالشعرات البيض تلمع واحدة بعد الاخرى في رأسي ، بالتعب يزحف على روحي . ويظهر ان هذا الشمر ، الى جانب النزوة الطائشة

التي كانت قد تحكمت في والتي حكيت لكم عنها من قبل ، هما اللذان أوعزا الي ان انهي الى عبارتي التي فكرت فيها طويلا . حتى كدت انا نفسي أصبح حرفا او نقطة فيها . ( ومن حسن الحظ ان سرور السيف وجعفر بل والسلطان نفسه لم يلاحظوا في السنوات الاخيرة انني كنت أقف على المسرح شبه غائب عن الوعي ، وان صيحتي المألوفة كانت تأتي قبل موعدا او بعده بل وانني نسيت عدة مرات ان أهتف بهما بالمرّة ) . المهم انني وقفت اخيرا على المسرح ، وجاءت اللحظة التي اقول فيها كلمتي الخطيرة . كان ذلك ليلة الامس كما قلت لكم . ولست في حاجة الى ان اقول انني على الرغم من تعبى ودقات قلبي المتلاحقة ، جمعت كل شجاعتي على طرف لساني وقذفت بها مرة واحدة في وجهه ، بغير ضعف ولا صراخ ولا رغبة ظاهرة او خفية في البكاء او العفو والاستغفار . لم يكد ابو السباع يجلس على كرسي العرش في اول الرواية حتى تركت مكاني المعتاد على اليسار الايمن من المسرح ووقفت امامه وقلت : مولاي السلطان ! ورفع ابو السباع رأسه الضخم الي ولاحظت على شفاهه الجافتين شبه ابتسامة وفي عينيه الراضيتين شبه استغراب فتقدمت اكثر والقيت بنفسي على ركبتي وأنا أهتف : مولاي السلطان ! هل تسمحون لي بأن أقبل قدميك !؟

ونفض السلطان واقفا . في جلال يعرفه الجميع عنه اتحنى ووضع يديه على كتفي ( يظهر انني كنت قد نسيت نفسي ! ) وقال : « قم يا بني . قم وخذ جزاءك من عبيدي » . وأشار باصبعه الذي يلعب فيه خاتم ذهبي مرصع بفص من الفيروز الى سرور السيف فاسرع وجذبني معه الى الخارج . لا ادري ان كان الجمهور قد هاج ونار ام ضحك وزاط ام لبث هادئا ولم يلاحظ شيئا ( فمن حسن الحظ ان الجمهور في كل ليلة غالبا ما يكون غيرة في الليلة السابقة ) . المهم انني كنت أنتظر جزائي في الخارج . بعد ان قلت كلمتي نلت جزاء منه والباقي بعد ان انتهت الرواية .

الم اقل لكم انهم طردوني من المسرح !

عبد الغفار مكاي

القاهرة

دار الاداب تقدم

الطبعة الثانية من

الرواية العالمية الرائعة

# زوربا

تأليف الكاتب اليوناني الكبير

نيكوس كازانتزakis

ترجمة جورج طرايشي

رواية مدهشة تنبض بالحياة وتمزج الاحداث المشوقة بفلسفة عميقة تثير التأمل والمتعة . وقد اتيح

للمواطنين العرب حديثا ان يروا هذه الرواية على الشاشة البيضاء تحت عنوان « زوربا اليوناني » . وهذا

الشهر تصدر الطبعة الثانية من هذه الرواية ، ولم يمض على صدور الطبعة الاولى اكثر من اربعة اشهر !

الثنى ه ل ل

«الأشجار تموت واقفة»

# قَسَمَةٌ مِنْ مَا يَأْكُوفْسِكِي

بقلم عبد الرحمن الخميسي

استمع الى معين بسيسو يقول :

كاله من غير يدين

تبعني يا وطني وغراب البين

يعرج قدامي ويصيح الى أين ؟

يا طالب رأس القيصر يا حافي القدمين !

وموقف معين بسيسو ، يؤكد ان التزامه ليس عينا على الثورة ، ولكنه يقطع بأنه التزام يخضب الثورة وفكرها وفنّها ، ويشري أحلامها ، ويفتح امامها الطرق ، كما يفتح عليها نوافذ الشمس .

كذلك ، فليس موقفه تابعا بقدر ما هو موقف رائد ، يستلهم الثورة ، فتلهمه ، فيصوغ أشعاره ، تنبض فيها ملامحه الخاصة ، في اطار الرسالة العامة للشاعر الملتزم .

وقد قسم الشاعر ديوانه الاشجار تموت واقفة ، الى ثلاث كراسات . وقد ضمن الكراسة الاولى فلسطين كما يحسها ، ويحبها ، ويجلوها في صور شعرية تتميز بالصدق وبجدة الابتكار الفني ... نحن امام شاعر كبير يقدم لنا من خلال مشاعره وقدرته الفنية وصدفه ، فلسطين وأرضها وأحلام أهلها ، كما لم يقدم شاعر من قبل .

يافا بطن الحوت ما زالت يجوب بها البحار

الحوت تاه ..

من ذا يدل الحوت يا طفلي

ويطويه العباب ؟

من ذا يعلق في رقاب

هذي الذئاب السود أجراسا ويطمع في الاياب !!!

ووسيلة الشاعر الفادر هنا ، هي الصورة كما نرى ، بل اكثر من ذلك ، هي العمل على اطلاق العبير من الصورة بعد رسمها ، حتى ليهتز القلب ويغورق الخيال بالفيوم تخلق لدى القارئ حسالة « العدوى » كما يقول تولستوي بالجو المراد تصويره ، ونقله الى النفس والمقل . العبير الباطني في العمل الفني عامة ، وفي الشعر بصورة خاصة ، هو سمة ظاهرة تفرق عملا من عمل ، فتولى القصيدة بقدر ما يشيع منها العبير ، حقها من الاستمرار او التوقف ، من الحياة او الموت .

ونحن كثيرا ما نطالع قصائد ينعدم منها ذلك العبير ، كالوردة المصنوعة من الورق المقوى ! ولكن شعر معين بسيسو ، يمثل النقيض ، فهو البذرة تحتضنها الارض ، ويسقيها الماء فتترعرع ، وتمنحها شمس الحقيقة شعاع النماء ، فتكبر ، وتضهر ، وتفتح ، وتنفوح ! ..

كبرت في القفص الاشبال

والغاية تحت بساط الشاه

الكاس الاولى : آه

ويستطيع من يتتبع شعر النكبة ، أن يلحظ ظاهرة واضحة ، هي أن أغلب ذلك الشعر ، يتجه الى بكاء الماضي ، فهو يذكر ما كان ، ويندب سوء الحظ ، ويسرني حياة كانت ! وأصحاب هذا الشعر صادقون فيما ينظمون ، يعكسون شعورا حقيقيا ، ويصورونه .

يعتبر معين بسيسو من أخصب شعراء هذه الحقبة انتاجا ، فقد صدر له حتى اليوم ستة دواوين من الشعر هي على التوالي : المعركة ، وقصائد مصرية ، ومارد من السنايل ، والاردن على الصليب ، وفلسطين في القلب ، والاشجار تموت واقفة ، وهو موضوع هذا الحديث .

ولعل من مصادر تلك الخصوبة الفنية ، ان الشاعر نفسه يتبع من مأساة فياضة بالعواطف ، زخارة بالمواصف ، فهو ابن 'بار' لفلسطين المحتلة ، ما كاد يبلغ عمر الشباب ، حتى شهد وطنه تدوس شبابه اقدام المفتصين ، ومعين هو هو ، حساسية شعور ، والهام نفس ، وعزيمة عمل .

كان معين شي ميعة صباه ، حين وقعت الكارثة الذي أجلت عن الارض اصحاب الارض ، ولكنها لم تستطع ان تقتلع من نفس الشاعر الحساس وعقله ، صورة الوطن ولا فكرته ، بل أججت عاطفته ، وألهبت خياله ، وعمقت وجدانه الفني ، وربطته بالوجدان القومي العام ، ليصبح أنقى وأصدق وأقدر مزار ، ينبخ فيه قلبه الحر أروع الالحان الفلسطينية .

وقارئ معين بسيسو ، اذا هو آمن انظر في أعماله الشعرية ، تبين له ، على ضوء تطور تلك الأعمال واحدا بعد الآخر ، بالرغم من وضوح النفس الشعري فيها جميعا ، وبالرغم من انتظامها بالصور الفنية ، وتدفق السيل العاطفي من خلف أبياتها في كافة الدواوين ، ان معين بسيسو ، قد تطور ايضا ، كفنان تابع من المأساة الفلسطينية ، الى فنان ملتزم لا بقضية وطنه السليب فحسب ، ولكن بكل القضايا المرتبطة بمسائل الحرية والسلام العالي .

لقد تولد الالتزام عند معين بسيسو بصورته العامة ، من التزام الشاعر بمسألة فلسطين . بل ان ارتباط الشاعر بموضوع وطنه المحتل ، كان أساسا فيما بعد ، لفكرية الشاعر ، واستطاعت التجربة الانسانية لديه ، ان تعمق التزامه ، وان تبني له نافذة وزاوية يطل منهما الى الحياة ، فتألفت له وجهة النظر التي تقف الى جانب الحق ضد الباطل ، والى جانب العدل ضد الظلم ، والى جانب الحرية ضد الاستبداد والقمع ، والى جانب بناء الحياة ضد أعداء الحياة .

حدث في روسيا القيصرية ، أن ألقي القبض على الشاعر الانساني الكبير الكسندر بوشكين ، ونفي الى خارج الحياة .. ثم شهدت روسيا القيصرية حركة الديسمبريين ، فقاومتها أدوات القيصر وأجهزة حكمه ، وتمكنت من فهمها بشدة .. وقد ارتفعت في المحافل الادبية حينذاك ، أصوات عديدة تطالب باعادة بوشكين من المنفى الى الحياة .. ولم يكن القيصر يحب ان يستجيب لتلك الاصوات .. لم يكن يود ان يطلق سراح الشاعر الانساني الكبير ، لولا ان الضغط على مسأله بوشكين ، كان واضحا وآتيا من جهات مختلفة ، وبشكل في الرأي العام قوة ، من مصلحة القيصر أن يتظاهر بالتجاوب معها .. لذلك ، أفرج القيصر عن بوشكين ، واستدعاه الى قصره ، وسأله عن موقفه من الديسمبريين لو أنه كان حرا في بطرسبورج حينما رفعوا راية العصيان .

وأجاب بوشكين في شجاعة منقطعة النظير ودون أن يخالجه أقل التردد : - كنت سأقف الى جانبهم ..

هذا الموقف لبوشكين ، هو موقف الشجرة التي تموت واقفة ..

ولكن معين بيسيسو يختلف عن هؤلاء الشعراء ، في موقفه ..  
انه يجعل من الدمة فطرة سائلة من نار ، ويتخذ من الحزن دافعا  
للوثة المقبلة ، ويمزق الظلمة عن فجر مشرق .

ناري بلا لهب

ونجمتي بلا ذنب

وحدة الحصان كل ما كنزت

لا تقب

يا ايها المصفور في السحب

ما زلت فوق نضك الملعون انتحب

وكيف هذه الاوزة الخشب

تغطي ان ينوح

بيضة من الذهب ؟

ويذكرني معين بيسيسو بالشاعر مايكوفسكي السذي كان يلقي  
قصائده في محافل العمال ، وفي ندوات المصانع ، وينتج بقصائده  
الى الناس العاديين .. ان معين هو الآخر ، يستلهم شعره من الناس  
والحياة والاحداث المتباينة ، وهو يذهب بقصائده الى أبناء فلسطين  
خاصة ، والى الرأي العام اتعالي بصورة عامة .. انه يلقي قصائده في  
المحافل ، يصور النكبة ، ويجسم نتائجها ، ويستنهض الهمم ، ويجسد  
ضياح الذين فقدوا وطنهم العزيز .

وللشاعر مايكوفسكي قصيدة شهيرة عن جواز سفره . ولمعين  
بيسيسو ايضا قصيدة هامة في ديوانه حديث اليوم ، عن جواز سفره  
كذلك ، وبالرغم من ان الظروف مختلفة في الحالتين ، فاني ارى قسمة  
مايكوفسكي في وجه معين .. استمع اليه يقول :

للسائح العجوز ، للطاووس

للمهرب السعيد

نوافذ القطار ، صولجان البحر

ريشة العنقاء للامير

شباك هذه الارض بابها

بطاقة المرور

يا هذه الاخشاب سندات

يا هذه الحدود

طرفت باب من احب

ردني ناطور بيته الشرير

وتتضمن الكراسية الثانية من الديوان نماذج مقالة في الشعر  
المربي . فقد صور الشاعر من وجهة نظره البائية ، زوايا ايجابية عند  
ابي ذر الفغاري ، وعبد الله بن المقفع ، وعمار بن ياسر .

ولم يقف الشاعر موقف العارض الفوتوغرافي لصورة التقطها بالة  
تصويره ، ولكنه كما يفعل الفنان الملمم الملتزم ، يرسم بريشة زيتية  
تلك النواحي الايجابية عند اولئك ، ويربط تلك اللوحات برموز تصلها  
الى هذا العصر ، فتوحي بنبل الحق .. كان ابا ذر الفغاري ، يعود  
الى عصرنا ، فيشهر من خلال قصيدة معين بيسيسو اتهمه لهذه  
الحقبة من الزمن !

وسار وحده ومات وحده وعاد

يصبح مت لم تزل

بقية من الكلام في فمي

نفيت مرتين : مرة هنا

ومرة هناك في الحدايق المعلقة

وعدت يا معاوية

القي بشعرة الذئب

في مفازل العناكب المشردة

.....

بلال لم يزل مؤذنا

في ثقب ابرة بلال

ولم يزل عثمان  
يداء تقطمان ارض الله  
وهو خاشع يرتل القرآن

كاني اري ابا ذر الفغاري يتهم في هذا العصر ، اولئك الذين  
يسلبون من الاشياء لباها الحي ، ويلقون بها الى الطريق مصاصات  
فقدت عصير الحياة ، حتى يطلق صيخته الاخيرة :

لو تهتدي الي ايها الصديق

والذئب في الظلام نجمة

تنور الطريق ...

ويرسم معين بيسيسو ، بعد ذلك ، صورة لاحلام عبد الله بن المقفع،  
فيقول :

وشيت بي قتلتي

وكنت شاهدا علي في بلاد « دبشليم »

وكنت صاحبي القديم !

الى ان يقول :

قتلت حين قلت للاسد

تموت ايها الملك

تموت حين تسقط اليمامة الزرقاء في الشرك

وتنفجر الصيحة بعد ذلك ، فيضيف الشاعر على لسان ابن المقفع :

معذرة مولاي انا بشر

نوح كالحمام نلبس السواد

ثم يطلع القمر

ويملأ الزئير من جديد قلبنا

ويسقط المطر ....

وهنا ، في رؤيا معين بيسيسو ، يقف عبد الله بن المقفع الجديد ،  
في مواجهة المكارية في الفن والادب ، حيث تنتصر الحياة على الوحوش !  
وفي قصيدة « أغنية على النطع » ، يشرق موقف الشاعر الملتزم  
من أعداء الانسان أعداء الحياة الذين يريدون الشاعر بقاء في قصص !  
ويقول معين في قصيدته ، وهو يحمل نظمه على كتفيه ، ووسادته  
السيف :

منذ القيت على طاووسك الاعرج

حبري

## المرأة ينبوع الفنون

يقول اصحاب الخبرة ان المرأة مبعث وحي  
للمتفوقين في الفنون الجميلة ، ولا سيما الشعر ،  
والموسيقى ، والتصوير . فهل يصدق هذا الرأي في  
حياة الموسيقار العبقري فاغتر ؟

هذا ما حاول الاديب اللبناني جورج جرداق  
شرحه في كتاب قيم عالج فيه نمو الحب في نفس  
فاغتر من « طفولة العاطفة » الى شيخوختها .

وفي الكتاب طائفة من الرسائل والحوادث  
الملهمة ، والتشرد الذي ينتج بدائع الفن ، فاطلبه من  
« دار الكشوف » ، بيروت ، ص.ب. ٥٨١ ،

تلفون ٢٢٤٧٧٠ ، تجد فيه ما تصبو اليه نفسك من  
الادب ، والدرس ، والاستنتاج القائم على الحقائق  
المستمدة من صلب الحياة .



# ليس في الامر بطوله

سأقاتل

ابدا ما دام في الارض سجون وسلاسل

وشرور ومهازل ..

سوف ابقى في خطوط النار ما دمت قويا

وسلاحي في يديا ...

ربما لن اشهد النصر ، ولن اجني الثمار

ربما ارقد في بعض القفار

ضائع الآثار ، منسيا كآلاف الجنود

ليس لي قبر يزار

وتفطيه الاكاييل وهالات الخلود ! ..

ربما ينكرني حتى رفاقي في الجهاد

ولعلي سأتوج

بدل الغار بعوسج

غير اني سوف ابقى في جحيم المعركة

ويدي فوق الزناد

كابحا جوعي وصيحات جراحي المهلكه ! ...

سأقاتل

دون ان احفل ان الموت مائل

واللظى يحرق ، والالغام قربي تتفجر

ورفاقي مزق شوهاء حولي تتبعثر ! ..

الأنبي بطل ؟!

لا ، ليس في الامر بطوله

انما جئت فألفيت بنودا ومشاعل

وملايين تناضل

بتفان ورجوله

في سبيل الخبز والسلم واحلام الطفوله

فاذا قلبي تدوي فيه اشواق الكفاح

واذا بي ، ها هنا ، بين رفاقي في السلاح

رايضا خلف المتاريس اقاتل ...

رشيد ياسين

منذ لم اكتب بماء الورد شعري

لجواريك ولم ألهم

باوزاني من قصر لقصر ..

ونديمي / السيف

نطمي تحت رأسي

أما عمار بن ياسر ، فان معين بيسسو يبلغ موقفه في قصيدته عنه ذروة من الالتزام ، ويربط بين الكلمة والموقف ، بين عمار بن ياسر القديم ، وكل عمار بن ياسر جديد ، يقف ضد الصنمية في الأدب والحياة على السواء .

لقد اضرم كفار الماضي نارا كي تحسرق عمار بن ياسر القديم .. واليوم يحدث العكس ، فيضرم الشعب نارا جديدة ، لا لتاكل كل عمار جديد ، ولكن لتلف الى جانبه ، وتحرق أعداءه .. وفي هذا ، يقول معين بيسسو :

'فكليه وهو في اقماطه

هذا الحجر ..

قبل ان يحبو وأن ينمو

وأن يفدو صنم !

أما الكراسي الثلاثة والاخيرة في هذا الديوان ، فيخصصها معين بيسسو لمواجهة وكشف الزائفين من الفنانين والشعراء . وكما لا تستطيع قوة ان تزييف وجه بطل ، فكذلك لا تستطيع قوة ان تزييف وجه شاعر ، فالبطل والشاعر نوامان على حد قول جورج أمادو ويقول معين في احدى قصائد هذه الكراسي مخاطبا بوشكين :

لو عشت في بلاط عصرنا في هذه الايام

حيث الارانب العرجاء

تركب الافيال

وترتمي العنقاء في قفص

وتكتب الاسماك والحيات

اجمل الاشعار والقصص !

لجاء اصلع الجناح

من بطانة الامير

مبارزا

واشهرت في وجهك السلاحف الرماح

ويشهر معين بيسسو في وجوه أولئك الذين يبيعون الكلمة في اسواق النخاسة ، نورا كاشفا فاضحا يمزق أقنعتهم ويسقطها عن وجوههم ، فيقول :

يا أبا الطيب خصيان السلاطين وغلماں القياصر

كل ذي فرط واخلخال

وعقد واساور

كل من قد شده النخاس

من وحل الصفائر

كل من لطخ بالحبر الاظافر

جاءنا يركب صهوات القصائد

الى ان يقول :

صار درع الفارس المقتول

بيتا للعناكب !

آه يا سيف المحارب !

\*\*\*

اعلني في هذا الحديث العاجل ، قد استطعت أن ألقى بعض الضوء على جوانب من شعر معين بيسسو في ديوانه الاخير الاشجار تموت واقفة .

عبد الرحمن الخميسي

القاهرة

## على أسوار بابل العصور

قربني ما شئت لله ، من اللحم ، وصبي الخمر ، أنت الله  
يا هذي المدينة ..  
البغايا سرقت زيتونة الله ، وتحميتها الذئاب  
حولها الاحراس تفديها ،  
وللقدس الخراب !  
زایل الخصب الدوالي  
والعناقيد حراب .  
شدنا للقيد ، يا سجان ، انا قد مللنا وحشة الليل  
ولا جدوى الطريق .  
نحن احرار ؟! وكنا نسأل العبدان بعض الزاد ، كنا  
نسأل الجرذان عن خبز وماء .  
نشفت حتى السماء ..  
لم يعد غيرك ، يا سجان ، في الدنيا رفيق .

\*\*\*

خبأت أسوارها بابل ، ما عادت تطيق  
موكب النفي ، يشق الليل ، جوعان غريق  
دمعت عيناك يا بابل ، للجرح العميق ؟  
اشرعي ابوابك الريداء ان الليل طال  
ها هم الاحرار ، بقيا من ظلال  
تتمطى من فراغ الدرب كالسل تنزى في العظام  
ظمئت اكبادهم للظل ، ضميمهم .. على الدنيا السلام .

\*\*\*

صمتت بابل ..  
هل يجدي الكلام ؟  
ليس في بابل منفى لكرام  
انها سجن لقطاع الطريق  
ليس في بابل سجن لطليق .

راضي صدوق

الكويت

نحن منفيون ، يا ارض ، اتينا من قباب الله في  
القدس القديمة  
ليس في اعيننا رجس ، وما في ارضنا روح زيممه  
مثلما كان بنو يعقوب غرقى في وحول العار ، في  
ليل الخطيئه  
ما اقمنا هيكل الفسق ، لم نرجم بريئه  
ما قتلنا الله ، لم نعبد عجولا ذهبيه  
لم نصعد للشياطين ضحية ..  
نحن منفيون ، يا بابل ، جئناك جياعا  
سرقت موسمنا جرذان يعقوب .. بغايا العينه  
خرجت من قمقم التاريخ ، تجتر بقاياها ، تصب الزيت  
والنار على الموتى الرماد  
تزرع الارض افاعي وجراد  
الف « راحب » بغيه  
اسلمت « يوشع » نهديها ، وباعته المدينة !

\*\*\*

افتحي الابواب ، يا بابل ، ان الليل طال  
رضعت اكبادنا الشمس ، وعافتنا الدروب  
نحن طوفنا متاه الارض ، ودنا الريح ، جوابيسن في  
عرض البحار .  
ارخت الريح مراسينا والقينا الشراع  
عبثا ، رحلتنا عبر المحال  
ابدا يجترنا الوهم ، ويطوينا شروق وغروب  
ما لنا الا القرار .

\*\*\*

افتحي الابواب ، يا بابل ، جئناك اسارى طائعين  
اطفئي اعيننا بالليل ، شدينا الى القيد اللعين  
نحن جئناك اسارى طائعين  
وارقصي ، يا ربة المجد ، على همس الخلاخيل على  
اقدامنا تبكي حزينه ..

# علم الاجتماع مع الأدب والثورة

## بقلم خليل أحمد خليل

### ٢ - مع الثورة (د)

ان ما يميز افريقيا وما هو جديد فيها هو ظاهرة الثورة . فنحن نعرف ان « الثورة الافريقية » قد انطلقت منذ عام ١٩٤٦ حتى ١٩٦٣ مما ادى الى ولادة ١٨ دولة جديدة مستقلة . ونحن نتناول الثورة في مفهومها الهيجلي . فالثورة تعني السير من الكمي نحو الكيفي ، والتغير الكيفي ناجم عن تراكم التغيرات الكمية . ( علم المنطق ) .

ويسمى جان زيجلر الافتراض التالي - ونوضح ان من حقه ان يفترض ما يشاء الا ان عليه ان يبرهن على ذلك - : ان معظم الانظمة الافريقية الجديدة تتعرض للسير التالي : حالة شذوذ وتمرد ، الفناء الحريات الاساسية ، انحزب الواحد ، ديكتاتورية رئيس الجمهورية او الحاكم ، واخيرا طغيان فردي او جماعي يصارع في سبيل استمراره السياسي والفيزيائي ، ضد شعب غير مقتنع بهذا الحكم . تلك هي نقطة الانطلاق اذن ، وسوف نرى كيف يبرهن او لا يبرهن جان زيجلر على افتراضاته هذه في دراسته بعد انهاء مقدمته . اما مجال هذه الدراسة فهو واضح : علم الاجتماع السياسي . وزيجلر يرفض قبول الافتراضين التاليين : الفهم البسيكولوجي لظاهرة الثورة والشرح التحديدي . مثل على ذلك : الاطروحة التي تعزو الى « خيانة القيادة » كل مشاكل افريقيا الراهنة . فهذه الاطروحة تتناسى العناصر الموضوعية التي تشترط هذه المشاكل . ويجب رفض اطروحة اخرى - يتبنها كتاب كشميلر ، مونرو وبورنهام - تنكر المعنى السياسي للاختلافات المادية التي تؤدي الى تجابه البشر . فحينما نفصل الانسان عن وضعيته المادية فانما نفصله عن كل البشر ، فيفقد كل شعور بالتضامن ، ونحن نعرف ان الحماس البشري هو المحرك الفعلي للحياة . ان لم تكن الظروف المادية هي التي تفصل المستعمر عن المستعمر السيد عن العبد ، فما هي الظروف الفاصلة ؟ يجب الكتاب المذكورون : هناك الطليعة وهناك الجمهور . وينظرون ان الله قد اراد ذلك . وهكذا يزعم مونرو ان الثورة ما هي الا سراپ . ( في : علم اجتماع الشيوعية ، باريس ١٩٤٩ وخاصة « ما هي الثورة » ص ٤٦١ - ٥٥٠ ) . وهكذا يزعم ان الثورة الافريقية ليست سوى استبدال الطليعة البيضاء بالطليعة السوداء او السمرات اما السواد الاعظم من الشعب فيبقى كما كان : تجناحه الامراض ، يعاني الاستغلال ويحيا بلا امل . هذا رأي مونرو طبعاً . اما نظرية الطلائع فهي لا تصمد امام التحليل الثاقب . وهذا ما سنراه بعد قليل .

ويمتد زيجلر ان الثورة الافريقية لم تحقق اهدافها . لماذا ؟ هذا ما سيحاول زيجلر ان يطله في كتابه . لذا سيمهد الى منهج علم الاجتماع السياسي . فالسياسة هي العمل الذي يقوم به بعض الاشخاص ضد آخرين . الا ان هذا العمل يخضع لمراقبة احكام وتقييمات ناتجة عنه . ويلاحظ زيجلر ان ثمة فاصلاً بين القيادة والجمهور في غانا والكونغو ومصر . فما هو سبب هذا الفاصل وكيف عمل للقضاء عليه في مصر مثلاً ؟ هذا ما سنناقشه فيما بعد .

اما النقطة الثانية المهمة نظرياً فهي تلخيص كما يلي : ما هو الاسترقاق بمعناه الماركسي ؟ اي ما هي حالة صراع الطبقات في افريقيا ؟ ان النظرية الماركسية في الاسترقاق الاجتماعي تلخص فسي الفكرة

(\*) راجع القسم الاول من هذا البحث في العدد الماضي من

« الاداب » .

النالية : يعاني الانسان ازمة انفصال داخلية تؤدي الى تعارض انسان الطبقة مع انسان الحاجة . ان هاتين اللحظتين تمثلان صورتين متعارضتين من صور الوعي : صورة تعارض الكائن من اجل انه مع صورة الكائن من اجل غيره : فالاول هو السيد والاخر هو العبد .

ان تقسيم البشر الى طبقات اجتماعية لا يمثل بنظر ماركس الاستبعاد الوحيد الذي يجب فضحه وازاحة قناعه . ان علينا ان نبحت عن اسباب التباين الطبقي كي نقضي عليها . ذلك ان الاستبعاد يتضمن عنصراً اخر : الوهم الذي يمنع الناس من ان يتبينوا حقيقة وجودهم الطبقي . فمن اين يأتي هذا الوهم ؟ من المجتمع المدني . والمجتمع المدني يعني بلفظة ماركس مجتمع كل الناس وكل الطبقات . أي من المجتمع الكلي الشامل . فهذا المجتمع يوهنا بتصالح الطبقات المتصارعة جوهرياً .

ولنعد الان الى موضوعنا عن افريقيا : بين ٣٢ دولة افريقية مستقلة لا يوجد دولة واحدة تضمن في دستورها مساواة المواطنين امام القانون وتؤكد حقوق الانسان . هذا رأي زيجلر طبعاً - ودراسته قد ظهرت عام ١٩٦٤ - . الا ان معظم هذه الدول تضمن قضائياً للمواطن حماية عمودية وافقية ضد اي انتهاك لحق من حقوقه الاساسية في الحياة . وعلى ضوء هذا الرأي لا تبطل نظرية ماركس في الاسترقاق ؟ يجب ماركس - من خلال كتبه طبعاً واتباعه - بالنفي . فينظره ان وظيفة الدولة في مصالح الطبقات ما هي الا خداع وايهام باطل . لان الدولة محكومة بواسطة طبقة محدودة . « فالسلفة السياسية هي بالمعنى الحقيقي للكلمة سلفة طبقة منظمة بغية قهر طبقة اخرى » ( من البيان الشيوعي ) . اذن ثمة تعايش وهمي بين الطبقات المتعادلة في مستوى الدولة . اذن لا الدولة ولا المجتمع المدني يصلان الى معالجة التناقضات الطبقية او الفناء استبعاد الانسان اجتماعياً . فما هي اسباب الاستبعاد الاجتماعية ؟ او ما هي نظرية ماركس في صراع الطبقات ؟ سأنقل لكم فصلاً قد اورده في القسم الاول من هذه الدراسة : « ان طريقة الانتاج فسي الحياة المادية تحدد بصورة عامة ، المخاصمة الاجتماعية والسياسية والفكرية في الحياة . ليس وعي الانسان هو الذي يحدد وجوده ، ان وجوده الاجتماعي هو الذي يحدد وعيه » هناك صعوبة حقيقية فسي فهم الطبقات . فلنأخذ كلمة Classe واعتذر للقارئ العربي لانني غير قادر في ظروف بحثي الحالية ان اقوم ببحث مقابل حول مفهوم ( طبقة ) وتطورها فسي تاريخنا العربي . فكلمة Classis لها اساساً معنى منطقي واجتماعي . فالتعبير اللاتيني Classe يستخدم في الواقع الاجتماعي و

تعني انقسام المجتمع . الا ان هذا التعبير له معنى عسكري ايضاً . وفي المجتمع الروماني ينتظم الناس في خمس طبقات حسب ثروتهم ومراكزهم العسكرية . وفي فرنسا تعني Classe صفاً فسي المدرسة . ومنطقياً نعني كل مجموعة من الاغراض او الاشياء التي تتميز بخصائص مشتركة . وبالمعنى السوسيولوجي تشكل البروليتارية والبورجوازية ... طبقتين اجتماعيتين مختلفتين . اما النظرية الماركسية فهسي تعرف الطبقة الاجتماعية مستندة الى الدور التي تلعبه هذه الطبقة في سير الانتاج . ويجب ان نلاحظ ان هذا التعريف ليس ممكناً وحده . تعريفات اخرى ممكنة . وليس هذا بحال بحث التعريفات الاخرى . ذلك ان زيجلر قد انطلق من الماركسية فلتنبق اذن معه ومع ماركس . ان الطبقة البروليتارية مثلاً غير موجودة فعلاً - فما يعوزها هو التنظيم ووعي مصلحتها المشتركة، فيجب ان نطلق من فكرة الطبقة الهسي مشروع تحقيق الطبقة الجديدة

بواسطة جهاز ما - الحزب الشيوعي بنظر ماركس - . وهكذا نلاحظ ان فكرة « الطبقات » مرتبطة اساسا بفكرة صراع الطبقات وبمفهوم السلفة. ان « البيان » يذكر وجود اربع طبقات : اثنان في صعود ( البورجوازية والبروليتارية ) واثنان في اندحار ( البورجوازية الصغيرة وطبقة الاقطاعيين النبلاء ) . ان مفهوم الطبقة بالمعنى الماركسي يتميز بتعاطف العوامل البيكولوجية مع العوامل السوسولوجية ( وليست الاجتماعية كما هي ) . وقد رأى ماركس ان عدد الطبقات سوف يتضاءل شيئا فشيئا . يبقى طبقتان : البورجوازية والبروليتارية او الحزب الحاكم والحزب المتحرك داخل المجتمع .

ويلاحظ زيجلر ان افريقيا تحتاج الى بروليتاريا ثورية ، ذاك ان صراع الطبقات ، بنظر ماركس ، هو محرك التاريخ تحت ظل اي نظام وفي اي عصر . الفلاحون يشكلون القسم الاكبر من سكان افريقيا الغربية : ٩٥٪ من سكان شاطئ العاج ، ٩٠ بالمائة في الكاميرون و ٨٥ بالمائة في نيجيريا . ويقسم الفلاحون الى ثلاث مجموعات : الفلاحين الاثرياء ، الطبقة الوسطى وصفغار الفلاحين ، الفلاحين الفقراء . ان البروليتارية والبورجوازية ما تزالان طبقتين في طور الولادة والمجتمع المستعمر لم « ينضج » كما توخاه ماركس . وقامت الثورة ضد الاستعمار . فكيف يمكن تعريف الطبقة المتجهة نحو تسلم الحكم ؟ يعرفها لوكاش كما يلي في كتابه « تاريخ وعي الطبقة » : « ان اتجاه طبقة نحو السيطرة يعني انه من الممكن ، انطلاقا من مصالحها الطبقة ومن وعيها الطبقي ، ان تنظم المجتمع كله وفقا لهذه المصالح ... والسؤال الذي يقرر ، اخيرا ، في شان كل صراع طبقي هو التالي : اي طبقة تملك ، حينها يجب ذلك ، هذه القدرة الطبقة وهذا الوعي الطبقي ؟ » فلو اخذنا حالة مصر قبل عام ١٩٥٢ فهل نستطيع ان نعرف اي طبقة جديدة تسيطر نحو استلام الحكم - دائما نفترض اننا ضمن النظرية الماركسية - ؟ كيف يمكن اختيار طبقة معينة - نظريا طبعا وقبل الثورة - بين عدة طبقات ؟ يجيب لوكاش في نفس الكتاب : كل شيء يتوقف على مدى اجابة الطبقة بطريقة واعية او غير واعية او بوعي عادل صحيح او بوعي خاطيء على المهمات التي القاها « التاريخ » على عاتقها . ان مصير طبقة ما مرتبط بمقدرتها في كل قراراتها التطبيقية على حل المشاكل التي يطرحها عليها التطور التاريخي . فلاحظ ان الطبقة - التحتية الاقتصادية تلعب دورا فاصلا في نظر لوكاش والماركسية . فالطبقة معرفة ماركسيا حسب وعيها . الا ان الوعي ما هو الا وليد علاقات الانتاج . فلو كاش يعرف الطبقة بالنسبة الى نظام الملكية وتوزيع الدخل الموجودين في مجتمع ما . بقي سؤال اخر : ما هي علاقة الطبقة الاجتماعية بالسلطة السياسية ؟ حينما نتحدث عن مصر مثلا لا نستطيع ان نتقبل « علاقات الانتاج » كاملا رئيسي في قيام الطبقة . ان زيجلر يصوغ الافتراض التالي : ان « الضباط الاحرار » حينما تسلموا السلطة في مصر كانوا يشكلون طبقة حاكمة منفصلة انفصالا كليا عن الشعب ، وحكومة منفصلة . وهذه الطبقة تتعارض مع بروليتارية المدن والفلاحين والبورجوازية التجارية والموظفين ... ويصوغ افتراضا اخر : ان سياسة الاشتراكية العربية تستهدف الوصول الى اجر وحيد ، بحسب نظرا للحاجة وليس حسب الضرورة الاجتماعية للعمل المنجز ... ويخلص الى القول ان الطبقة الحاكمة تستغل او تفقر الطبقات الاخرى . طبعا نحن نريد ان نبقي في حقل علمي : لا حاجة بنا للانفعال . ذاك ان زيجلر يحق له ان يفترض . فالافتراض سؤال . والمقدمة غير الخائنة . ومن حقنا ان نطالبه ببرهنة ذلك وهذا ما ستراه حينما ندرس مصر بين عام ١٩٥٢ و ١٩٦٢ . ان لا داعي للعجلة ، يجب ان نتعود على ان نقاوم عصيا ، حتى يتمكن عقلا من الاجابة والبرهنة والنقاش وحتى لا تكون منهجين في عدائنا او في تأييدنا . يجب ان نصير موقفين حيث ان العلم وحده هو الحل الحقيقي لمشاكلنا . ولنتابع مع زيجلر في مقدمته قوله : ان الوحدة الديالكتيكية التي حدثت ابان انتشار الثورة في غانا وفي مصر والكونغو قد دمجت الجماهير والكوادر ، الشعوب والحكام ، اولئك الذين يحكمون واولئك الذين خضعوا في غمرة الحماس . وهكذا ليس للجماهير اي

تأثير على الكوادر ، والكوادر لا تتلقى من تحت لا ارشادات ولا انتقادات . ثم انشقت الوحدة الديالكتيكية ، مما ادى الى سلبية الجماهير . ويوضح زيجلر ان هذا الفهم للطبقات ما هو الا افتراض او تساؤل حتى يسهل العمل والبحث . بعد ذلك يعالج الكونغو - ليوبولديف وغانا كما اوضحنا سابقا . واما نحن فسوف ننقل مباشرة الى « مصر ١٩٥٢ » الى ١٩٦٢ « لنر مع زيجلر ما رآه ولم يره .

الثورة تعني الخروج على شكل مالوف مفروض ، تعني التمرد . والثورة لا تصير كذلك الا حينما تستهدف التغيير العميق ، تغيير بني المجتمع الاقتصادية والثقافية ، والثورة هي قبل كل شيء ضرب لسلطة قائمة ، هي تمرد على شكل معين للتنظيم الاجتماعي - اذن على القضاء والحقوق المرفوعة - وارساء فلسفة جديدة وتشريع جديد . لماذا قامت ثورة ٢٣ يوليو في مصر ؟ هل كان روادها على وعي عميق لمشاكل مصر ؟ وهل كان لديهم خطة مدروسة ضمن لهم نجاح الثورة ؟ وهل يمكن لثورة ان تستمر وان تستمر كما هي الحال في مصر ، ان لم تكن متصلة جوهريا وتاريخيا باعماق الحياة الشعبية ومعمرة - او تحاول ان تعبر - عن المشاكل الرئيسية لهذا الشعب ؟ ثم كيف يمكن لقوة عسكرية « الضباط الاحرار » مثلا ان تقوم بحركة مهمة كهذه ، ان لم تكن نابعة من الشعب ، ثم لا بد ان نأخذ بعين الاعتبار الطبقات التي ينحدر منها هؤلاء الضباط ؟ واخيرا اليس ثورة ٢٣ يوليو هي - كما ظهر ذلك بوضوح خاصة عام ١٩٥٦ - ثورة ضد التخلف وارساء لقيم انسانية جديدة لمل الاشتراكية العربية من اهمها ؟ تلك هي اسئلتنا الشخصية التي نطرحها من جانبنا وسنرى كيف يعالج جان زيجلر ظاهرة الثورة العربية في مصر وما هي نتائجها .



يبدأ زيجلر الفصل الاخير من دراسته عن مصر ، بمقدمة نظرية تتناول بعض المفاهيم والدارك الفلسفية والسياسية والاجتماعية والسوسولوجية . الفيلسوف الفرنسي آلان (Alain) يميز بين نوعين من السياسة . النوع الاول هو سياسة العقل التي تشمل التاريخ وتربط كل المشاكل ببعضها وتوجه نحو مستقبل محفور في ارض الحاضر ، معتبرة كل الماضي الماش كمرحلة ما قبل التاريخ . فسياسة العقل تدعي اذن معرفة القوانين ، داخل الطبيعة وداخل حياة البشر ، التي تؤثر على مضائهم ونسبهم مقاديرهم وتفرض على التاريخ الطريق التي يتبعها فعلا . بلغة اخرى : ان سياسة العقل تريد ان تصبح قادرة على تغيير التاريخ واعادة خلق العالم على صورتها . والنوع الاخر من السياسة هو سياسة الادراك التي يفضلها آلان وميراو بوتني . فهي تهتم بالانسان كما هو . اما سارتر فقد رأى في رده على لغور وخاصة حول دحض نظرية البروليتارية حسب لغور ( الازمنة الحديثة ، ١٩٥٧ ، عدد ٨٩ ، ص : ١٥٧١ - ١٦٢٩ ) « ان سياسة الادراك لا تدرك معنى الموقف ، فهي لا تقوم الا بتجربة مفتاح بتردد » .

وثورة ٢٣ يوليو تثير مشكلة صعبة : ما هو معنى هذا الحدث التاريخي ؟ ما هو سفره ؟ وما هي نهايته ، غايته ... ؟ ويرى زيجلر ان نظريات الماركسيين المصريين هي اهم ما كتب حول الثورة . والمعلوم ان الماركسيين المصريين قد رفضوا ان يسلموا حدث ٢٣ يوليو « ثورة » . فينظرهم ٢٣ يوليو هو مجرد انقلاب عسكري - وهذا رأي فئات عربية كثيرة في ذلك الوقت « حزب البعث » مثلا ، الذي غير رايه بعد ١٩٥٤ وللايضاح يمكن مراجعة كتابات ميشيل عفلق : « معركة المصير الواحد » و « في سبيل البعث » . فما هو رأي الماركسيين بالثالث والعشرين من يوليو ؟ يعتقد مكسيم روبنسون ان جماعة اوليفارشية قد تولت الحكم واقامت مجتمعا مستقلا ، وسيرت اقتصاده بتطبيق بعض الخطوات الاشتراكية خاصة فيما يتعلق بقوى الانتاج ... ومصر الناصرية تعني ارادة تأمين كل حاجات الشعب وقيادته نحو مستقبل زاهر في مجتمع مستقر واخلاقي كنموذج وقائد لكل الشعوب العربية . ويؤمن روبنسون ان هذه الجماعة - أي رجال الثورة - تدعي بتأمين التقدم المستمر

والحرية المتزايدة ابدا ... فنرى ان هذه الافكار التي لا تستند الى اي مصدر صحيح من ناحية والتي يجب ان ينطلق كاتبها لو كان اكثر موضوعية من موقف الناصرية بدلا من الانطلاق في فهمها من مواقف مناهضتها . على كل ، نحن نعرف ، ان ما من ايدولوجية في العالم مهما كانت تقترح يوتوبيا كهذه . فكيف يمكن للعقل البشري القول بالتقدم المستمر والحرية المتزايدة ابدا ؟ ماذا تكون نتيجة هذا السير ؟ ثم ان روبنسون يطلق افكارا تصلح كآخبار يومية ، فهي لا تعبر تاريخيا عن مرحلة واضحة . ويخلص روبنسون الى القول ان العقيدة الناصرية هي احسن مثال على النضال ضد الاجنبي لصيانة الشخصية القومية . وقد ظهرت دراسة روبنسون في الازمنة الحديثة عدد ٢٠٣ ص ١٨٨٢ .

اما الكتاب الاخر الذي اختاره زيجلر كممثل للماركسيين المصريين - ونحن لا ندرى اذا كان يمثل نظرتهم الفعلية - فهو حسن رياض - وقد ظهر له كتاب بعنوان : مصر الناصرية ، لا يتعرض له زيجلر وإنما يقتفي بالرجوع الى بعض مقالات كان قد نشرها رياض في «Partisans»

عدد ٨ ص ٥٢ . - يزعم حسن رياض ان ثورة ٢٣ يوليو هي ثورة البورجوازية المصرية ضد الجماهير الكادحة وضد البروليتارية . طبعا هذا افتراء كما هو واضح لاقول المطللين ولو بواسطة الصحف على تطور السياسة العربية والمنهج الاشتراكي في مصر . وحسن رياض لا يوضح ما هي خصائص الثورة البورجوازية هذه . والواضح ان حسن رياض ينطلق بجهوم من النظرية الماركسية وليدة القرن التاسع عشر ، والتي تخص مجتمعا صناعيا مختلفا عن مجتمعنا العربي قبل وبعد ٢٣ يوليو ، ليطبقها على ما حدث في مصر وما يحدث ، دون ان يأخذ بعين الاعتبار خصائص الحياة العربية في مصر ، وان مصر ليست ككوبا او سواها ، بلدا صغيرا ، فمصر هي جزء من العالم العربي ، وقد برزت عناصر التضامن العربي ابان أزمة السويس . اذن طريق مصر نحو الاشتراكية لا يمكن ان تكون نظرية محضة ، فمن حق العرب في مصر ان يعرفوا طبعا وجهة سيرهم التاريخي ، ومن حقهم ايضا ان يبتكروا الطريق اذا كانوا قادرين على ذلك - ونعتقد انهم قادرون - . ورياض لا يقف عند هذا الحد : فهو يعتقد ان الطريق البيروقراطية ادت الى راسمالية الدولة وان رجال الثورة ( البورجوازية ) قد كونوا طبقة مفككة بـورجوازية وبيروقراطية . ويدعي ان ثمة ١٢ مليون شخص لا يعملون في المدن والارياف ... نحن نورد هنا ادعاءات رياض وتترك للقارئ العربي ان يحكم . فاذا كان عدد سكان مصر بعد الثورة ٢٤ مليونا واذا كان عدد كبير من السكان اطفالا ونساء و ١٢ مليون عامل عاطلين عن العمل ، فمن يعمل ؟ هذا يعني ان لا احد يعمل في مصر . طبعا نحن لا نقول ان من واجب حسن رياض ان يدافع عن الثورة العربية في مصر ، لكن عليه ان يحترم بعض قوانين العقل : المنطق واحتمال الحادث . ثم ان زيجلر يتناول آراء بعض الفرنسيين الذين كانوا في مصر مثل جان وسيغون لاكوثير . وهذه الآراء تعبر عن فهم ايدولوجي سطحي يعوزه عمق الباحث ورزائة العالم . ثم ينتقل زيجلر الى آراء أخرى مثل آراء جاك أوتروي الذي يعترف بالتفسير الذي احده الضباط الاحرار ويشك مع ذلك بعاد ٢٣ يوليو فيتحدث عنه بتحفظ : « ثورة مصرية » بين هلالين دائما .

ويتناول زيجلر بعض آراء مقتطفة من « فلسفة الثورة » للرئيس عبد الناصر ، ومن مقابلات لاكوثير مع الرئيس عام ١٩٥٣ . فيميز زيجلر بين فلسفة - التنكيت وفلسفة البحث . المشكلة الرئيسية التي اعترضت سبيل المفكرين الغربيين هي المشكلة التالية : ما هو سفر الثورة، حلولها وما هي نهاية التجربة الناصرية ؟ ما هي بنية الطبقة الجديدة في مصر ؟ نلاحظ اولاً ان ثورة مصر كانت منظمة ، ويختل مركز التجربة الثورية رجل نعرفه جميعا . ان عبد الناصر هو رجل العمل الثوري . فمن هو رجل العمل بنظر بعض العلماء في الاجتماع والفلسفة ؟ يورد زيجلر الرأي التالي للمفكر اليميني المتطرف : ريمون آرون ، صاحب عدة كتب واستاذ في السوربون . « ان رجل العمل هو الرجل الذي يختار في ظروف فريدة من نوعها ، اعتمادا على قيمه فعلا جديدا ويدخله في سلسلة محددة ... » ويتساءل زيجلر ما هي القيم التي انطلق منها عبد

الناصر ؟ فيعود زيجلر الى فلسفة الثورة الذي يمثل بنظره رؤية متناسقة لمصر القادمة ، مصر المستقبل . وبعد عشر سنوات من الانجازات العظيمة ظهر « ميثاق القوى الشعبية » الذي يخص نظرة النظام الناصري الى البناء الجديد الذي يدعى « الاشتراكية العربية » يجب ان لا يغيب عن بال القارئ انني اعرض آراء زيجلر وانتقدتها بعض الاحيان فاذا صادفته بعض الصفات مثل « عبد الناصر رجل ثوري » او « الانجازات العظيمة » فهذه هي لغة زيجلر التي احاول نقلها باخلاص . ويلاحظ زيجلر اننا لو نقلنا كلمات ناصر وكتاباتة كما لو كانت معبرة تعبيرا كليا عن افكاره العميقة فاننا نرتكب خطأ بشعا . فناصر قد تبنى فلسفة تنكيتية . ولينين قد استخدم قبله الفلسفة كوسيلة تنكيتية . ومنذ ذلك الحين ميز لينين بين فلسفة التنكيت وفلسفة البحث . وان دراسة « فلسفة الثورة » تظهر لنا ان عبد الناصر قد استخدم منهج لينين في فلسفة التنكيت . وقد اجاب الرئيس على اسئلة لاكوثير فقال : « ... اما فيما يتعلق بالعقيدة ، فنحن لم نتخذ موقفا اخيرا . اننا لا نزال في مرحلة تكوين . فنحن لم نختَر بعد ، اقول حقا ، لا فيما يتعلق بالاقتصاد ولا بالسياسة ولا بين الليبرالية وبين النظام الموجه . لن نقرر امر هذا الاختيار الا اعتمادا على مشاكلنا وحاجتنا » فلاحظ ان رأي الرئيس واضح للغاية منذ البدء وهو علمي موضوعي يتوافق مع كل النظريات الجديدة حول النضال ضد التخلف - اوستروي مثلا - . وهذا رأينا الشخصي . لكن ما هي ايدولوجية الحركة الثورية هذه ؟ يتساءل زيجلر . ان عبد الناصر يميز كلينين بين فلسفة التنكيت وفلسفة البحث . عبد الناصر ممن يفهمون التاريخ بوعي عميق ، فهو يحاول ان يكتشف بعض العلاقات مع التاريخ المعاش ، وان يستنبط بشمول معنى اللحظة الحاضرة . ويحاول مقارنا بين الماضي والحاضر ان يخلص الى نظرة مستقبلية . ويحاول ان يدمج مفارمته الشخصية في مجرى التاريخ القومي . فناصر يقدم اولا شرحا بـسيكولوجيا .. يورد زيجلر قسما كبيرا من « فلسفة الثورة » نختار منها بعض المقاطع ونعتلر لترجمتها عن الفرنسية ، فليس لدينا النص بالعربية هنا . يقول الرئيس « ... فلو زعمت حل كل مشاكل بلدنا ، لكتت حالا ، ولا احب ان اعلق بالاحلام ... ونحن لا نملك الطاقة ولا الخبرة حتى نفعل ذلك . ان عملنا ، كما قلت ، يتلخص في تحديد طريقنا ، وفي قيادة المترددين في بداية الدرب ، وفي اللحاق بالولئك الذين يسئون وراء الاوهام واقناعهم بالخطا التي يرتكبون ... ولقد قلت سابقا ان نجاح الثورة متوقف على فهم الاحداث الواقعية التي علينا مجابتهها ... » هذا هو الرجل الواقعي والعالم في آن . ويخلص زيجلر الى سؤال جديد : ثورة من فوق ؟ نعم ان عبد الناصر يحاول تحقيق الثورة من فوق . ومفهوم الثورة من فوق قد دخل في فترة متأخرة في الفكرة الماركسية - اللينينية . ان الثورة توحد المجتمع وتقضي على صراع الطبقات داخل المجتمع . و « الفوق » هو الدولة الثورية او بالاحرى « الفريق الحاكم الذي يجسد الارادة الشعبية والتي تحكم ، حينما تدعو الحاجة ، ضد رأي الجماهير العابر وغير الطمع . »

تلك هي المشاكل النظرية التي تعترض فلسفيا كل نظام ثوري يرى نفسه مطالبا بتبرير وجوده امام الخارج . فلنر الان ما هي مصر اقتصاديا ، شعبيا ، ثقافيا ؟ وماذا فعلت الثورة ؟ يبدأ زيجلر بالكان - او الجغرافيا - فيورد ان مساحة مصر هي ٩٩٤ ٦٠٠ كلم وان عدد سكانها يتجاوز ٢٦ مليونا فتكون الكثافة هي ٢٦ مواطن في الكيلومتر المربع . وهذا هو اول خطأ يجب ان نتخلص منه . هذه الارقام صحيحة لكن تأويلها خاطيء . فيجب الا ننسى ان القسم الاعظم من الاراضي المصرية غير صالح للاستثمار وهو غير صالح للسكن او غير مسكون وان الكثافة هي عشر مرات اكبر اي تزيد عن ٢٥٠ مواطنا في الكلم المربع . مما يطرح مشكلة الكثافة بطريقة اوضح ، ويجعلنا ندرك مدى الصعوبات المادية والطبيعية التي ستعترض سبيل الثورة . اما من ناحية البنية - التنكيتية الاقتصادية ، فمصر غنية بمحتويات الارض ، مع ذلك فمصر بلد زراعي قبل كل شيء : تسفون بالثمة من الصادرات حاصلة من القطاع الزراعي ، وزراعة القطن وحدها تشكل نصف الدخل القومي في الزراعة . اما



القطاع الصناعي فيشمل ٧٠٠ عامل . ولا تزال مصر غير مستقلة تماما عن الاسواق الخارجية بسبب زراعتها الوحيدة الصنف وبسبب غياب التركيز حول منطقة صناعية واحدة . فمصر تصدر القطن والفسفات والمناغيز والسرز وخيوط القطن والبصل وتستورد : السيارات والتراكتورات والحديد والبتروال الخام والاسمدة والقهوة والشاي والتبغ والكرتون والورق ... فما هي الوضعية الاجتماعية ؟ لقد كان متوسط الدخل الزراعي بين ٥٤ - ١٩٥٥ لا يتجاوز ٤٢ جنيها مصريا في سنة . ثم حدد القانون الحد الأدنى للاجر الذي يتقاضاه العامل في الزراعة بـ ١٨ قرشا مصريا في اليوم . وقد كان عدد الاطفال الذين يذهبون الى المدرسة لا يتجاوز ٤٠ بالمائة فصار عام ١٩٦١ حوالي ٨٢ بالمائة ، اي تضاعف عددهم خلال تسع سنوات . اما عدد الطلاب الجامعيين فقد كان ٧٤٧ ٢٥ عام ١٩٥٢ وحتى ١٩٥٣ فصار ١٤١ ٨٢ طالبا عام ١٩٥٩ . وفي نفس المرحلة الزمنية ارتفعت الميزانية الرصودة للتعليم العالي من ٢٤٦ مليون جنيه الى ٨٧٥ مليون جنيه . الا ان هذه المدارس والجامعات لا تشمل الا المدن بصورة خاصة . ولا شك ان الثورة لاقت ولا تزال تلاقي صعوبات كثيرة في تمويل الحياة في الريف ، نظرا للاهمال الذي عرفه الريف في العهد البائد .

فما هو تاريخ هذه الطبقة الحاكمة الجديدة ؟ ان ميل طبقة ما الى السيطرة يعني انها تستطيع انطلاقا من مصالحها الطبقية ومن وعيها الطبقي ، ان تنظم المجتمع كله وفقا لهذه المصالح . فاي طبقة تملك ، حينما يجب ذلك ، هذه الطاقة وهذا الوعي الطبقي ؟ - عن لوكتاشي او لوكتاس : من التاريخ والوعي الطبقي - . ان مصير اي طبقة يتوقف على طاقتها في كل قراراتها التطبيقية وعلى رؤيتها بوضوح وحلها للمشاكل التي يفرضها عليها التطور التاريخي - لوكتاشي - . ولوكتاشي لا يتقبل « الشيء بحد ذاته » كما يفهمه كانت مثلا . فينظر لوكتاشي ان الشيء ناتج عن العبودية . ان كل طبقة تتبكر تصنيفاتها الخاصة بها ... ان تصورات ذهنية - او افكارا - مثل « طبيعة » و « موضوعية » ... هي تصنيفات . والطبقة لا تفهم الواقع الا من خلال هذه التصنيفات . وحينما يتكلم الضباط الاحرار عن « دور مصر » وعن « مصير الوطن » او « تطور » اقتصادهم ، فانما يعبرون عن تصنيفات خاصة بهم كطبقة . ونلاحظ ان زيجلر يقصد بذلك ان هذه التصنيفات لا تعبر عن اي واقع موضوعي . بقي عليه ان يبرهن ذلك لا ان يتوقف عند حدود الافتراضات - اي الاسئلة - . فما هو تاريخ هذه الطبقة الجديدة . يعرفون كيف تكونت فكرة الضباط الاحرار وان ثورة ٢٣ يوليو لا تنفصل عن معركة النضال العربي الواحدة . وزيجلر يابى ان يدرس مصر الا منفصلة عن كل شيء : عن العالم العربي وعن العالم بصورة عامة . وهذا خطأ منهجي يضاف الى خطأ نظري .

لقد وجد الضباط الاحرار انفسهم امام امرين - في البدء - اما ان يعتقدوا فكرة « الاخوان » واما ان يتحذوهم بفكرة اكثر صلادة ومثانة من فكرتهم . فالضباط الاحرار هم علمانيون بعكس الاخوان ، وهم بعكسهم . ايضا لا يؤمنون بنظرية الملكية الخاصة كقرض يمنحه الله للانسان . بنظرهم كل شيء هو ملك للشعب . اما الحركة الرئيسي لتفكيرهم فهو القومية والنضال ضد الانجليز . وقد التقى جمال عبد الناصر في العلمين بوجهي خليل ، ثوري من المدرسة الماركسية ، الذي اثر عليه فكرا حتى استشهاده في فلسطين . وفي عام ١٩٤٢ تغير الجو السياسي في مصر بسبب اللعبة التي قام بها البريطانيون . ففي صبيحة ٤ شباط طوق القصر الملكي ، واعلن الحاكم البريطاني الاعلى : اما ان يكلف الملك بتشكيل حكومة مؤيدة لبريطانيا واما ان يتنازل عن عرشه . وافق الملك على تشكيل الحكومة وكذلك الوفد . فصار النحاس رئيس الوزارة . وقد ادى ذلك الى تغيير حساسية الشعب العربي في مصر : فلم يعد الشعب مؤمنا بان النحاس هو الناطق باسم القومية العربية ، اما الجيش المصري فقد سيطر عليه جو من السخط والغضب . بعد ذلك اخذ الضباط الاحرار يجتمعون بانتظام لمعالجة المشاكل الاقتصادية والسياسية وبصورة خاصة من اجل صياغة استراتيجية تسمح لهم بتسلم

السلطة . اما حرب فلسطين فتشكل المرحلة الثالثة فسي مصير ايدولوجيتهم . فقبل ١٥ ايار كان الضباط الاحرار يحاولون ان ينغموا متطوعين الى صفوف اخوانهم الفلسطينيين . وقد اكتشفوا كما تعرفون ان النظام الملكي لا يهتم لا بحريهم هذه ولا باندحارهم في المعركة . وفي عام ١٩٤٩ شكل جمال عبد الناصر اللجنة التنفيذية للضباط الاحرار - وتضم عامر ، خالد محيي الدين ، كمال الدين حسين ، حسن ابراهيم وعبد الرؤوف - وظهر « صوت الضباط الاحرار » - اما افكارهم الرئيسية فهي : القومية العربية والنضال ضد المحتل ، اقامة دولة علمانية اشتراكية ، تجديد كل الكوادر العسكرية والمدنية وبناء دولة ذات اتجاه وحيد قادرة على تأمين استقلال مصر استقلالا حقيقيا وتطوير اقتصادها تطورا كافيا .

وتنقسم الطبقة الحاكمة الى طبقة حكومية وطبقة غير حكومية . اما الضباط الاحرار فيلعبون دور الطبقة الحكومية . اما الجيش فيكون الطبقة غير الحاكمة . وقد نشأ الجيش المصري بمفهومه الحديث في ظل محمد علي . وقد امتاز هذا الجيش انذاك بنقطين : كان الجنود ينتمون الى الفلاحين ، اما الكوادر فكانت مؤلفة من الاتراك والالبانيين . وفي عام ١٩٥٢ في يوليو - تموز - عرفت مصر ازمة حكومية مشهورة سمحت للضباط بتسلم السلطة بطريقة غير مباشرة . نعرف ان نجيب قد مثل الثورة - وبظننا الوجه الاخر للثورة - فمحمد نجيب رجل غير مثقف ، قليل الانفتاح على ايدولوجيات السائرة ، وخاصة ايدولوجية الضباط . فهو مرتبط بالتراث متمسك به . وكان يميل الى ارساء نظام ليبرالي معتدل . فوضعية نجيب هذه متناقضة مع نظرية الثورة المستمرة التي صاغها الضباط . وقد جعل نجيب من العيد الاول للثورة عيد انتصاره الشخصي . وهو كغريب عن حركة الضباط ، استند الى الاخوان - اعداء الضباط الاحرار المعروفين - الذين حركوا عدة الاف من الجمهور لتجيده . وكان ذلك حلول عهد البورجوازية الدينية . واحس الضباط بالخطر . وقد هاجم الاخوان المسلمون جماعة من انصار التحرير - اي من الناصريين - . وتدخل البوليس فرد على اعقابهم . وكان ناصر وزير الداخلية انذاك ، فضع الاخوان ووقف قاذتهم وقضى على معظم مستودعاتهم العسكرية ... فاعترض نجيب على ذلك مطالبا بحق الفتو على قرارات مجلس قيادة الثورة والا فانه سيتترك الحكم . فوضع نجيب تحت الحراسة الموقنة ثم اعلن مجلس الثورة بصد ٢٦ شباط بثلاثة ايام - اي في ٢٨ منه - عودة نجيب الى الحكم . فماذا حدث بين هذين التاريخين ؟ في ليلة ٢٧ شباط ايد الضباط نجيب ضد ناصر . فوصل ناصر الى مكان الاجتماع الا انه لم يتمكن من لقائهم . وبينما كان يتحدث اليهم ، طوقت النكتة . وظهر في الجيش تهديد بالانفصال . فراجع ناصر : فليات نجيب اما انا فسوف استقبل - وقد اورد لاکوتير ذلك - . وفي ٢٥ مارس ( اذار ) لعب ناصر الورقة الاخيرة : لقد قرر حل مجلس قيادة الثورة واعلن تراجعهم عن الثورة . اما اعضاء العرس القومي فقد حمروا الجماهير . فاعلن اضراب عام . وتدابعت عدة الاف من المتظاهرين نحو مقر الرئاسة مطالبين بمطالبة الثورة ومعاقبة الخونة . واخيرا ظهر ناصر ، فصق له بحماس معروف . عندئذ انحنى نجيب وصار ناصر الرئيس الحقيقي . فما هي انجازات الثورة ؟ دشنت حكومة الثورة عهدا بمرحلة بناء بمعاونة الرساميل الاجنبية ودشنت الاقتصاد الاشتراكي بابعاد كبار الملاكين . من ١٩٥٢ - ١٩٥٦ مرحلة ليبرالية متطرفة . ذاك ان الاقتصاد المصري كان ذا بنية شبه استعمارية . ويمثل عام ١٩٥٦ فصلا حقيقيا في تاريخ الثورة : بدء تأميم الراسمال الاجنبي وبدء اصلاح الزراعي الفعلي . ولو اخذنا ثورة اكتوبر لوجدنا انها نهجت نفس النهج تقريبا . اما مصر فلها ازمة خاصة هي ازمة الماء . وبعد عام ١٩٥٦ توصل الضباط الاحرار الى فهم اصيل في الاقتصاد : « الاشتراكية العربية » . فماذا حدث بين ١٩٥٢ - ١٩٥٦ ؟ لقد بقيت السلطة التنفيذية بين ايدي المدنيين . ارتفع الانتاج الزراعي وارتفع الانتاج الصناعي ايضا ونفس النتيجة الاجابية في حقل التعليم . وقد تفهمت حكومة الثورة تفهما صحيحا وضعية الراسمال الوطني فاستمت

« المجلس الدائم للنتاج » « المجلس الدائم للخدمات الاجتماعية » « المصلحة العامة للبترول » « هيئة السد العالي في أسوان » . . . وبعد ١٩٥٦ وحتى ١٩٦٢ بدأت سياسة جديدة هي سياسة الاشتراكية العربية : نتج عنها تحويل البنية التحتية اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا للبلد بأكمله . فما هي اسباب نشوء الاشتراكية العربية ؟ ان هذه الاسباب تنحصر في سلسلة احداث خارجية منها : تحالف البورجوازية مع اعداء الثورة . ضرورة التطوير الاقتصادي السريع . ضرورة توسيع القطاع العام . كل هذا - الى جانب الخطر الصهيوني - الاستعماري - دعا رجال الثورة الى بناء مؤسسة ثورية كالاشرية تحمي مكاسب الثورة وتضامن معها من الخارج وتقومها في الداخل . وفي عام ١٩٥٥ اعطى مجلس الثورة الاولوية للتسلح العسكري . جاء بعد ذلك تأميم قناة السويس : فظهر للضباط الاحرار ان اعداء في الخارج لهم حلفاء في الداخل . فكان لا بد من ضرب اعوان الاستعمار . ومصر تؤمن بوحدة النضال العالمي ضد الاستعمار - ذلك ان انسانية القومية العربية لا تحد جغرافيا - فحينما استشهد لومومبا قطعت مصر علاقاتها مع بلجيكا . . . وتبنت حكومة الثورة سياسة جديدة في حبل مشاكل القطاع الزراعي : وذلك بتنمية القطاع الصناعي بانفتاحه على القطاع الزراعي الذي يقدم له المواد اللازمة كالقطن وسواه . واخذت حكومة الثورة على عاتقها تنظيم التسليف الزراعي . الا ان التسليف كان محصورا فقط بكبار الملاكين . وبعد عام ١٩٥٧ شمل التسليف كل القرى وصار القرض في متناول كل فلاح ، وبدون فائدة وفقا لقوانين ١٩٦١ . الا ان الاصلاح الزراعي لا يستطيع وحده تغيير البنية الزراعية للبلد ، فمصر تفتقر الى اراض صالحة للاستثمار . النضال ضد الصحراء يبدأ في « اقليم التحرير » . نحو السد العالي .

وكان على حكومة الثورة ان تقاوم : الاستعمار واعوانه ، الرجعية المصرية والعربية ، طبقة الارض ، التخلف الذي تركه المهد البائد ، وان تفتتح على العالم العربي والخارجي . كان عليها ان تناضل ضد كل ما يعترض سبيلها الثوري . فهي الداخل حاربت : الوفد ، الاخوان المسلمين ، البورجوازيين الليبراليين . ويدعي زيجلر انها حاربت العمال . كيف ؟ متى ؟ اين ولماذا ؟ صحيح لقد حاربت حكومة الثورة الطبقة البورجوازية التي يمثلها حزب الوفد ، لان حكومته لم تستطع صيانة

السيادة القومية عام ١٩٤٢ ولان النحاس كان نصير الانجليز . والوفد حزب لا يناضل وهو غير ثوري . ولعل هذه غلطته الرئيسية : ففي مرحلة الاستعمار ليس للمواطنين سوى واجب رئيسي : النضال ضد المحتل . اما كيف قاومت الثورة الحركة العمالية في مصر فيجب زيجلر : ان « الحركة العمالية » تشمل الهيئة النقابية الحزب الشيوعي المصري ، الحزب الشيوعي المصري الموحد وحزب الطليعة العمالي . وان هذه الحركة تمثل اليسار المصري . واذا كان عبد الناصر قد عمل على اضعاف هذه القوى الضئيلة الشأن لان انتصار القومية العربية كان يعني نهايتهم المحتومة ، ولان حكومة الثورة تتجه نحو وحدة الصف بدلا من تمزيق وحدة البلد . اما انحطاط مصر في القرن العشرين فقد ادى الى بروز « الاخوان المسلمين » كقوة حقيقية . والاخوان لا يمثلون اي اتجاه حقيقي . وهم اعداء الاشتراكية العربية واعداء الثورة ومن الطبيعي ان يبعد اعداء الثورة وان يقضي عليهم . فتلك هي طبيعة النضال الثوري . ولا داعي لايارد الامثلة فلننا نعرف ماذا حدث بعد ثورة اكتوبر ١٩١٧ . ويستنتج زيجلر : ان شعبية عبد الناصر لم تتضاءل le Raïs, le Chef وهو لا يزال الزعيم والرئيس والقائد . ويستنتج ايضا : حتى تحكم جماعة ما لا يكفي الحصول على تأييد الجماهير لهذه الجماعة ، يجب خلق علاقات ووسائل اتصال وحوار منظم بين الناس . يجب خلق منظمات جماهيرية . وقد حاول الضباط الاحرار خلق ذلك ثلاث مرات وفشلوا . ولقد فشلت ثلاث ثورات افريقية : الاولى في الكونغو والثانية في غانا والثالثة في مصر .

\*\*\*

اما نحن فاننا نشكر المحاول الماركسي جان زيجلر على عمله هذا ، ونتمنى ان يقوم مفكرون آخرون عرب واجانب بدراسة مشاكلنا بوضوح اكثر وبشجيرة وتواضع . ويحق لنا ان نبدي بعض الملاحظات التالية : ١ - لا يمكن دراسة بلد في حالة تطور وتغير من خلال كتب ومجلات وجرائد فقط . ان النظرية مفتاح ، ضوء على مفارق الطرقات . يجب ان تتمكن من اصلاح اخطائنا النظرية بواسطة التجارب والابحاث العلمية . وهذا ما لم يفعله زيجلر .

٢ - لقد نسي زيجلر نقطة هامة في تاريخ مصر والعرب الا وهي الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨ التي تؤكد اهمية المنطلق الاشتراكي وان مصر ليست نقطة صخرية في بحر اسود .

٣ - كان يجب ان يتكلم - لوزار مصر - عن التطور الفكري وعن مراكز الابحاث العلمية الوحيدة من نوعها في الشرق الاوسط .

٤ - لقد حاول ان يطبق النظرية الماركسية وهو مؤمن بها كاملة ، ونحن لا نشاركه الرأي فالتنظير الماركسية احدى النظريات المهمة - وخاصة في منهجيتها - لكنها ليست الوحيدة . فنحن في اشتراكيته لا نريد ان نرحل نحو روما . وكل شعب له طريقه .

\*\*\*

ثم انني اذ اتحدث عن مصر ، فاني اتحدث عنها كجزء من عالمنا العربي الكبير دونما تمييز او تحيز . وحينما اجد كتابا او مقالات تهمنا كعرب فاني لن اتوانى من الحديث عنها وابراز اهميتها ونقدها ، كل ما نكتبه هو دعوة ، واما ان ياتي كاتب كجان زيجلر فيدرس افريقيا الجديدة فلا احد يعارضه في ذلك ، الا اننا نعارضه حول نقطة رئيسية : ان ثورة مصر غير بورجوازية . الدليل هو انها حاربت البورجوازية ، وهي ليست ضد مصالح العمال ، والدليل هو نظام الاشتراكي . وان الثورة لم تفشل لان الوقت لم يحن بعد للحكم عليها ، ولان الانجازات الثورية تشهد على صحة العمل الثوري وعلى مدى نجاحه . ثم اننا مدعوون لكي نذكر دور مصر الطليعي في ثورة الجزائر واليمن والتشيفي في مساعدة البلدان العربية ودورها العالمي ونضالها من اجل تحرير العالم الثالث : اننا كعرب ، وهذا واضح موضوعيا ، قد تجاوزنا فعلا حدودنا القومية دون ان ندوس قيمنا الذاتية كما اراد الاستعمار ان نفعل ، لتتصل بالانسانية .

خليل احمد خليل

فرنسا - جامعة ليون

اطلب منشورات

دار الاداب

في الاردن

من

المكتب التجاري

لصاحبه محمد موسى الحنطب

القنس - تلفون ٤٤٦٥

عمان - شارع الملك حسين - مقابل بنك انترنا

# الرقصة والدرّوس

## ١ - قشّة في الريح

لو انني مثل أبي الطيب كل عام  
يمل جنباي لقاء ناعم الوساد  
واستلذ لفحة الهجير والرمضاء  
ومثله أمل دنياي بلا ارتواء .  
لو انني مثل أبي العلاء  
أعرف كيف أمسك الفؤاد  
كالثور من قرنيه ، أو ارتشف الهناء  
من قهوة الهموم والظلام .  
لو انني أملك كالخيام  
جواهر اليقين أو مدامة السلام  
في جرة مكسورة أو كأس .  
لو انني مثل أبي نواس  
أعرف أن الداء لا يشفيه غير الداء .  
لو انني .. لو انني أملك ما ابتاع فيه  
ملء كفي من الصهباء  
نسيت ما لقيت من نكد  
وكان لي عيدي الصغير ليلة الاحد .  
لو ان قلبي قشّة في الريح  
تأخذه مني فاستريح

## ٢ - الشك واليقين

انت أم القمر  
وجدته يجلس في سريري  
يغزل لي مصيري .  
انت أم الجنية المحلولة الشعر  
ترقص في غمائم العبير  
تلتف في عباءة السماء .  
انت أم الجنية الشقراء  
تقرأ في كتابي  
تملا أقداحا من السراب .  
يا نجمة شعت على جبيني  
فأبرقت وأرعدت سماء قلبي اليابس  
الشفاه  
يا غيمة العطشان في الفلاه  
يا غسل الشك ويا مرارة اليقين  
رددي الي حنيني  
رطوبة البستان في ضحاه .  
رددي الي حفنة من لؤلؤ الضفاف  
من قمر الضفاف

من مطر الضفاف .  
أسمعين صيحة الجفاف  
في أعيني الشريدة الوحيدة  
يا نجمتي البعيدة  
يا ماي يا سماي يا حنيني  
يا غسل الشك ويا مرارة اليقين .

## ٣ - الاميرة والتسول

لن يسأل الجوعان غير كسرة من خبز  
لن يسأل الظمان غير حفنة من ماء  
لن يحلم المحكوم بالاعدام ان ينهدم  
الحائط عن جوهرة أو كنز  
ما حاجة الاعمى الى الضياء .  
أعمى أنا ما دمت لا أراك  
وظامئ حتى أذوق ، مرة ، لماك .  
وأين للفقير أن يراك  
يشرب من يدك أو يتذوق من لماك  
وانت خلف ألف سور  
منيعا الحصون والقصور .

## ٤ - موت الفقراء

طرقت يا حبيبتي الباب فمن يجيب؟  
يحمل مكتوبي الى الحبيب ؟  
ومن يدل خطوة الغريب  
في زحمة الشوارع الكبيرة .  
من يخبر الاميره  
من يخبر الاجباب  
اني أموت ظامئا في الباب  
في وقدة الظهيره .

## ٥ - الحضور والغيبة

يا خطوة قصيره  
قطعتها الى ديار الحلوة الصغيره .  
ألف طريق بيننا وألف سور  
منيعا الحصون والقصور  
فكيف لي ان ابتدي  
وكيف لي ان أهتدي .  
يا ماي يا سماي يا اميره  
أأنت في كأس التي تقور بالشراب  
أأنت في كتابي  
أم أنت خلف بابي ؟

أم أنت خلف ألف سور  
منيعا الحصون والقصور ؟  
فأنت لي أقرب من ثيابي  
وانت تهرين من يدي كالسراب .  
لا تتركيني حائرا في الباب ،  
أهيم في صحراء قلبي المظلم الحزين  
أموت ألف مرة ،  
وانت لا تدرين .  
فكيف لي ان ابتدي  
وكيف لي ان أهتدي ؟

## ٦ - باليرينا

راقصة الباليت في غمائم العبير  
خلت وراء ظهرها الفراء والحرير  
واقبلت ، يوما ، الى الفقير  
تأكل من رغيته اليابس فوق شقة  
الحصير  
تشرب من ابريقه الكسير  
ثم استدارت ومضت ..  
فأه  
من قال ، يوما ، كلمة وردها الى الشفاه  
من أرجع الشيخ الى صباه !  
ومن أعاد قطرة الماء الى السحاب  
من أطبق الكف على فراشة الشباب !

## ٧ - الامير السعيد

ماي أرجعي .  
أعطيك قلبي وردة  
أبني عليك كوخ أضلعي .  
ماي أحملي الشمس الى سريري  
وكسرة الخبز الى الفقير .  
ما كان لي يا ماي أن أمد نظرتي اليك  
ما كان لي أن أسير في طريقك الوثير .  
وجدت ، ذات ليلة ، مصيري  
ينام طفلا آمنا على يدك .  
ماي أرجعي ،  
أعيدني  
تفاحة الشمس الى أميرك السعيد .  
ماي أرجعي ،  
نلق عليك نظرة  
نلمح وجنتيك من بعيد .  
ماي أذهبي  
ماي أذهبي عني ولا تعودي  
شبعتم من حلوة الوعود .

## ٨ - بحيرة البجع

أقمر قلبي ، أقمرت بحيرة من نور  
أقمرت الريح فمن يدور  
أوديت أم زنبقة الزوبعة البيضاء ؟  
يا قمرًا في الماء  
يفرش لي حريه  
لو ريشة من بجع البحيرة الصغيره  
لو عشب تقطفها الأميره .  
أقمر قلبي ، أقمرت فراشة من نور  
أقمرت الريح . . فمن يدور  
أوديت أم زنبقة الزوبعة الصغيره ؟

## ٩ - وردة الشتاء

رائحة الشتاء  
رائحة الثلوج والفراء  
والشوح في ربيع الاخير  
تحملها جنية الغاب الى سريري  
تحملها جنية البحيرة الشقراء . .  
والشمس في حدائق الثلج وفي  
فراشنا الوثير .

رائحة الشتاء  
كانت وكانت زهرة زرقاء  
تفتر في آنية اصفى من الصفاء .  
وانفلتت ، ذات ضحى ، جنيتي  
المحلولة الشعر  
وانزلت من يدها آنية الزهر  
فانكسرت وانكسر القلب على الاثر .

## ١٠ - أوديت

أبحرت في السراب  
هوادجي انتظرن واحترقن خلف الباب  
ولم تعد أوديت  
وليس من أوديت  
في الغاب أو في ألباب .

آه لها  
لو انها تعود  
لو انها تمر أو تجود  
بلقطة تحمل ما تحمل من وعود .  
لو نظرة . .  
لو قطرة من قمر القارورة الحزين  
أو عشة من شجر الضفاف والحنين  
تقطفها أوديت  
تلقي بها أوديت  
الي من بعيد  
الي من جديد .

## ١١ - بعد الذي كان

يدي التي مددتها اليك  
يرضيك أن أردّها من غير شيء .  
قلبي الذي تركته لديك  
يرضيك أن يجف مثل عشب صغيره  
في وقدة الظهيره .  
مدي علي من غصونك الثقيله  
مري علي نسمة بليله .

مري علي بابي  
مري ، ولو برقًا ، علي بابي .  
استصرخ الصمت وفي غرفتني  
نتحب الضوء وأكوابي  
خاوية كأعين الموتى .  
يطير قلبي كلما شام خطي  
تعبّر أو صوتًا .  
مري علي بابي  
وامشي علي قلبي وأهدابي .

أبحث في سريري  
عن فرحة بيضاء ، عن شمس وعن خريف  
أبحث عن يمامة طارت  
ولم تخفق علي بابي .  
يا نجمة ما اشتعلت برهة  
حتى خبت في أفقي الخابي  
تركنتي عصفورة ضيعت  
طريقها الرّحّب الى الغاب .  
سفينة مرت ولم تلتفت  
ليلا الى شاطئنا الكابي .

## ١٢ - الفراشة تطير

أوديت في سريري ؟  
بلى وثديها اليمامتان  
ملء يديك قبضتا حنان ،  
بلى وكثفاها الفراشتان .  
أوديت يا مصيري  
يا عطش الماء الى الهجير .  
أموت أو ينهمر القمر  
علي يدي ، مرة اخيره .  
أموت أو تنهمر الضفيره  
ويملأ السحر  
يدي أو يمد لي سريره .

## ١٣ - كلام

وعدتني والوعد ، يا حبيبتي ، مدام  
كم كنت محمولاً علي طائرها فسي  
شرف الغمام

كم شدت من قصور  
وسحت في أشرعة تعبر بي البحور .  
الوعد ، يا حبيبتي ، جناح  
شرّق بي  
غربّ بي  
حتى اذا أفقت في الصباح  
وجدت أن دميتي التي بها  
لعبت كانت وحدها تلعب بي .  
وعدتني والوعد يا حبيبتي مدام  
الوعد يا حبيبتي كلام .

## ١٤ - الجرة الخاوية

لو لمسة يا أيها المسيح  
اعمى أنا ، منجرح ، كسيح . .  
لو نظرة يا ماي  
لو تذكرين طفلك اليتيم يا سماي .  
لو أن قلبي قشة من الريح  
تأخذه مني فاستريح .  
ما نفع ذي الحجار  
ما نفع ذي الجرار  
مكسورة تصفر فيها الريح !

## ١٥ - بعد الستار

أوديت هل تذكرنا ؟  
تعرفنا  
لو انها مرت ؟  
وهل تلتفت الشمس الى عبادة الشمس ؟  
ارجعي  
أودي ارجعي الينا  
مري ، ولو هنيهة ، علينا .  
أودي ارجعي . .  
آه علي الخطي التي تطير  
آه علي الحرير . .  
يا فرحي ، يا فرحي  
أنت ؟ أم الريح التي تدق فوق الباب !  
آه علي فائتي الصواب !  
أخمرة في قدحي  
أم انني أعب من سراب ؟

## حسب الشيخ جعفر

موسكو

(١) باليت روسية شهيرة ، وأوديت هي  
الشخصية الاولى فيها .

# الرجال

قصة بقلم سميرة الطائفة

طباع الحيوان . بقعتها . في الحوش مملوءة بها والكان ، انيس بنفسها وهي حية من الاحياء . آثارها لا زالت موجودة في البرسيم والشعير المبثر هنا وهناك . مسكنة امها لم تترك شيئا بعد ان توفيت سوى ثيابها وقد وزعت على الفقراء . وسوى زكية ومحمود في البيت ، وليتها كانت باقية فتلد لهم اخوة واخوات . ستمسميهم اسماء جديدة ، اسماء من هذا الزمان . تود زكية لو تسمي مثلا ( هناء ) او ( وفا ) وليس كاسمها زكية ، اسما عتيقا تكره نفسها به في بعض الاحيان . ويستسمي هذا العنز اسما مناسباً له . ان اسمه ( شوقي ) . والتفتت زكية نحوه متسائلة ، ما رايك في ( شوقي ) ها ؟ وضحكت على نفسها . فقد تصورت ان العنز قد لظت شفتاه الناعمتان .

ليت لها أختا صغيرة ، اذن اخاطت لها الملابس المكرشة واخذتها معها في الزيارة عند بعض الصديقات . لن تدع احدا يقص شعرها ، انها تحبه طويلا كي تجعل منه صفائر على الاذنين معلقات . انها تود البنات الصغيرات ، لكن لا مانع من ان يكون هذا العنز ولدا . ستضع له شريطا اخضر في رقبته ، وربما جرسا ، او خلخالا بالاقدام . وعندما يكبر سيشرب الحليب بنفسه ويأتيها الى المطبخ جانفا يحمم انه قد جاع . سياكل البرسيم ، وهو شيء متوفر ورخيص في ناحيتهم الزراعية ، وستوصي اباه ان يجلب له كل يوم باقة او باقتين . وستطلب منه ان يجلب الشعير ونوى التمر ايضا ، فكل شيء في ناحية ( ابي الخصيب ) كثير للحيوانات .

\*\*\*

عندما استيقظت صباحا ، وجدته على حالة متلئلا في الفضاء ، وعيناه تبلضان من تحته عسى ان يعرف احدا منهم الآن . انشغلت بامور الفطور . وشرب والدها الشاي الاحمر ، متذكرا الحليب الذي افتقدوه بعد موت العنزة وبسبب هذا العنز الذي لا يساوي ربع دينار . صمتت زكية وكانت تدري انه لن يبقى على هذا الحال ، وقليل من الصبر سيساوي اكثر ، ولكن لماذا يباع ؟

قبل ان يخرج الوالد اشار عليها ان تشتري حليبا وان تطعمه كي لا يموت من الجوع ، الحيوان . هذا ما فكرت به . ما اصدق الرأي . ولكن الوالد رماه بنظره مساوما قدره :

— وسندبعه بعد اسبوعين او ثلاث . ندبعه قبل ان يموت ان شاء الله .

يبست شفتها : — ولكن ، لماذا ؟! والبارحة قد جاء !

— لماذا ؟! لان لا فائدة منه ، عنز ، ما الذي وراه ؟

تشجعت زكية خائفة : — اريد ان اريه .

قهقه الوالد مستنزا :

— تريينه ؟! الى متى ستبقى أنت في عقل النساء ؟!

صمتت زكية ولم تخبره ان اسمه ( شوقي ) اسم اختارته له من دون الاسماء . والا لكانت مهزلة ولتحدث عنها ابوها وعن عقلها في السوق وعند الاصحاب ، ولتندر عليها في البيت روحا من الزمن . وهرع الوالد خارجا صافقا الباب وراه ، تاركها واياه .

\*\*\*

ستريه اسبوعين او ثلاثة ، هذا ما حكم به ابوها وستعيشه لكي يموت ولا شيء غير ذلك . لا تستطيع ان تتمنى له شيئا ، ان تعلق في رقبته جرسا ، او ان تمنحه اسما ومسا الفائدة من الاسماء ؟ جاءت

لم تمت بسهولة ، وكم كانت صعبة لحظات مخاضها ذاك المساء . لقد هرول كل من في البيت مرتاعا على لوعة صراخها وفرقة اللهاث . نزل محمود من غرفته مشدوها بفردة نعال ، وطفقت زكية ببقاياها مسرعة ، وكان الوالد واقفا عند رأسها وعلى استعداد . لم يجد علاج لها . ولم يستطع اي منهم ردع الموت وهو متبطن في عنزتهم الولود المحمومة ، عنزتهم القهرائية ذات العيون الواسعة . ظلوا متكئين حولها يرون نصف الجنين والموت فيها جاد . وبضمة نفس عميقة شربت العنزة هواء الارض ، سقط جنينها فاستدارت عنه ببوزها ونامت اجفانها باعياء . كان الجنين لحمة دبقه بعيون دامعة وقوائم متراخيات ، علقت به ذريات التبن والتراب حال ان تسلمته الارض فتسرغ قربها قطعة مبللة قدرة واشتعل البيت اسفا ، لقد ماتت العنزة ، ماتت العنزة والسفاه . جاءت جارتهم مع ثلة صبيانها راكضة وقد سمعت النبا ، وكانت خبيرة في عسر الولادات . حاولت فحص الروح الميتة ، وجس منابت الوعي منها ، الا ان العنزة آتت الحياة بعناد التينوس والخرفان . . خلال هذا اكتشاف ان جنس المولود ذكر ، انه سخل ، عنز ، ولا غير ، وهي عنزة سخية ، كريمة الدسم مطاء ، لقد قتل السخل عنزتهم ، ولقد فقدوها بسببه ، فما اتعسه مولودا غير جدير بقتل الحياة . من يجني سخلا بلا والسدة ؟! سخلا يمشي على لبن الناس . وعندما يكبر لن يدفع ديونه ، بل لن يدفع شربة لبن واحدة ، وكيف يدفع من كان بلا أذناء ؟! لقد قتل والدته هذا العنز الصالح . وهو مطروح قربها وكأنه البريء الخائف من الحساب . لا زالت رائحة الدماء حارة به تذكرهم فيهمل ايما اهمال .

ولقد شيعت العنزة بكل ما يليق بها من احترام ، ووضعت فوق صندوق القمامة بعد ان غطيت بحصير أجرب خوفا من الذباب . وعاد الوالد مهموما للدار ، كما صعد محمود لغرفته متباطئا ، وظلت زكية تنكس وتفسل البقعة الدماء ، قريبا من ولدها الذي كان اخر عطايها . كانت عيناه سوداوين حزيتين ، وبطنه يرجف كبطن جبان خواف ، وقد انطوت سيقانه تحته وسال جسده بارتخاء . تجنب زكية ان تبه بالماء وفكرت لو تجلب له غطاء . او تأخذه معها الى الفرفة قرب النار . عليها ان تنظف اقداره بعد ان تنتهي من كنس المكان ، وتمسح ما عليه من آثار . جلبت خرقة وظلت تمسحه فظهرت بشرته القטיפية اللامعة ، ورأسه الصغير ، ووضحت أذناه . كان صغيرا جدا ، ولكن كل صغير يكبر ، وسيكبر سخل عنزتهم في يوم ما . سيشرب الحليب ، وستطعمه زكية الحليب بالملقة حتى يتعود على شربه بالاناء . ربما كان جائعا ، فلماذا لا تطعمه ؟ وفرحت قليلا . وهذه أول مرة تفرح بعد موت عنزتهم . وكانت عزيزة عليها ، ولقد بكت حين أخرجت ميتة من الدار . تماما كما أخرجت أمها من البيت قبل ثلاثة اعوام . ولقد صاحت زكية وبكت ولم ترد عليها الاثنان . اعتادت على حليها بعبد وفاة والدها كل صباح ومساء ، وكان عمر زكية عشر سنوات وسرعان ما تألفت وباتتا وحيدتين في البيت بعد ان يخرج ابوها صباحا لعمله مناديا في مزاد السوق . وكثيرا ما تقيب اخوها محمود الجندي في الثكنة . له عطلة يوم واحد في الاسبوع غالبا ما يتفيتها مع اصدقائه في المقهى يلعبون الطاولة ويشربون الشاي . وكانت العنزة اليفة ، طيبة ، مطيعة ، لا يجار صوتها الا وقت تاخر برسيمها عنها ، وهي تعرف اوقاتنا في الغداء . لم تجد زكية مشقة معها وهي صبية جاهلة

بالحليب ، فلم يستسغ شربه بالملقة ، وتكبكب على حوافي شفاهه ، وفمه مطبق ، مزوم ، لا فائدة من الاقتناع .

بصبر وناة ، حاولت اطعمه . كان يجب ان ياكل عشاءه منذ الليلة الماضية ولكنه رافض ممتنع باشمئزاز ، يلوي برأسه عنها ذات اليمين وذات الشمال . لم يكون قد عرف مصيره ؟ ما اتس هذا ؟ لقد سنع والدها وهو يتحلفه ، ولكن يجب ان تذوق شيئاً ، حاول ان تتطعمه ، خذ هذا فقط ملقة ، واحدة ، واحدة بالرجاء .

وخلال اليومين ما ذاق العنز شيئاً ، وفي اليوم الثالث جلب والدها له ثدياً من المطاط ، ناولها اياه معلماً :

– اطعميه الحليب به . سيعتاد عليه بعدئذ .  
استبشرت زكية ، ربما غير والدها رآه ، لن يذبحه ، وتقذ جلب له ما سوف يعتاد عليه في الفداء .

مص العنز الحليب مطمئناً ، فمضاً عينيه بتلذذ متدفناً بالشبع حتى انهاء . وفاته ان يفرق الثدي البارد المطاط عن ثدي أمه الدافئ الذي لم يذق طعمه على الاطلاق . لقد انتهى من وجبة واكل وراءها وجبات . سيكبر ، ويتزعرع . تباشرت زكية به متمنية له الرعي في البستان المجاور ، اذا ما كبر ، وحاله كحال بقية الخرفان .

بعد ايام قلائل ارتفعت قوائمه . ونما عوده ، وسمنت فيه لحومات . بات يشمشم يفصول في الارض ، ياكل بخياشيمه شيئاً من حشاش التراب . كانت زكية تطل عليه بين فترة وفترة تداعبه مستلطفة ، متوهمة بعد الموت عنه . ولم يخالجها اليأس من جدواه .

في صباح الاسبوع الثالث ، امسك والدها كوب الشاي والحليب بين كفيه ، متطعماً المذاق ، غير ناس ذم الحليب الذي جاءهم من غير عززتهم الحلوب الميتة . متذكراً سخلها الذي عليه ذبحه هذا النهار ، فهناك وليمة بالمناسبة ينوي ان يدعو فيها اصحابه ، ومن بينهم ( الشيخ ضاري ) وابنه ( غزوان ) وقد يأتي معهم ( تقي ) و ( رحيم ) والعنز اصبح كافياً ، على ما يعتقد ، كي ياكل منه خمسة او ستة اشخاص .

## دار النهضة الحديثة

بيروت - لبنان

ص.ب ٨٤١

ق.ل.

- ١٠٠٠ تنزيه القرآن عن المطاعن
- لعماد الدين أبي الحسن عبد الجبار بن احمد
- ٢٠٠٠ شرح شواهد المغنى
- للامام جلال الدين السيوطي
- نقحه وعلق حواشيه الامير شكيب ارسلان
- ١٠٠٠ المختار من رسائل الصابي
- ٥٠٠ روضة الطالبين وعمدة السالكين
- للامام أبي حامد الغزالي
- ٥٠٠ محك النظر في المنطق
- للامام أبي حامد الغزالي

وتطلب هذه الكتب من المكتبات  
الكبرى في الشرق العربي

شارحاً لزكية طريقة شيه بالتنور بعد ان يملأ بطنه رزاً وبهاراً . ولقد سال لعابه وهو يؤكد :

– زكية ، عليك بالتوابل ، لا تنسي التوابل ، انها سر نجاح الطبخ الذي كانت تطبخه امك المرحومة وجارتنا ام جبار .  
صمتت زكية ، ثم تساءلت : – تريد كوباً آخر ؟  
– لا ، لا لقد اكتفيت ، فقط اريد ان اعرف هل ستبقيضين وجهي غدا امام الزوار .

وتذكرت زكية الدجاجات التي ذبحها والدها عندما يأتيهم في العادة زوار . وكيف يمسك باعناقها بعد ان يضع جناحيها تحت قدميه كي لا ترفرف فينتشر دمها منقطاً كل مكان . وحين ينتهي يرميها على مسافة منه وقد انتهى من الامر القليل الشأن . كان يذهب للصيد في مزارع شط العرب القريبة منهم ويأتي محملاً بالطيور ، متباهياً ببقته في التهديد ، ومهارته في معرفة الاوكار . ويسمك السخل اليوم ، وبسهولة ايضاً ، ويذبحه بدقة ونجاح . ولكن هذا العنز تعرفه ، ولقد رأت عينيه الصغيرتين الحزنتين حين جاء . وربى عندهم ، ورأت والدته من قبل آنذاك . ما ضر لو بقي العنز في البيت لها تذكارات ؟ وخافت ان تقول شيئاً لوالدها لكلاً يفضب او يضحك ويجعلها تكتسه مليئة بالخفافات . تمت ان لو ينصحه محمود ، ما ضر محمود لو تدخل في عملية القتل وعارض بالكلام . لكن محمود صامت ياكل فطوره ، انهاء ، وودعهم مهمهما : – في آمان الله .  
وعلا الوالد صوته :

– زكية ، حضري لسي السكين والحبال . السكين الحادة ولا تعطيني سكينه المطبخ انها عمياء .  
ناولته السكين والحبال ، ولم تشأ اخباره انها ذاهبة الى بيت الجيران .

سميرة المانع

لندن

# حتى يعود سربنا

للشاعر هارون هاشم رشيد

آخر ديوان لشاعر المأساة الفلسطينية ، يغني فيه  
الام والامل والعودة الى الارض السليبة الحبيبة ، في  
نكهة شعرية جديدة .

الثن ٢٠٠ ق.ل

صدر حديثاً



## الصدى في الوحشة

اداعبه مع الظلمات ، في غيبوبة ، وحدي

\*\*\*

يكاد رفيف روجي لا يكف بليل منفاه  
فأصرخ بالدجى المضاض : « آواه »  
فيرتد الصدى المبحوه

« واهوو ..... هو و و و ..... »

اكاد أرى « ستنتور » (✱) العظيم  
يدق في أذني مطارقه

... فأخشاه

ويدعرنى جنون الوحشة الخرساء ...  
ما هذا الذي في البعد أحياء ؟!

— « ستسناه ... ستسناه »

ويخنفني الصدى المجنون ...

« ساهوو ... هو و و و ..... »

وأرتعب

وتملأ صدري الاصداء ،

قلبي فحمة ، خشب

\*\*\*

الا يا عالما في الحلم ألقاه  
ويا فجرا ، سأقضي العمر أهواه  
متى ينهار ليل البعد في المنفى ؟!

خالد الخشان

العراق

✱ ستنتوز : مناد اغريقي في حرب طروادة ، لصوته  
قوة ٥٠ رجلا .

يهب على الجدار رفيف روجي ، كالنسائم حينما تغفو  
فأنشقتها اذا عادت

كان بها شميم أحبتي يهفو  
كأنه جبين من أهوى ،

... وعطر نسيمها المسحور يفتحني

كتابوت ، على شباكها الغمض  
يطرزني ،

كانجم ليلة جبلى ،

على منديلها الابيض

فيرعش كالشراع رفيف روجي ..

يستحم مع النوارس والحشائش ..

في بحيرات نحاسيه.

تباع الشمس اقراطا ،

قلائد ،

أو خواتم ،

في سواحلها الخرافيه

وجيد حبيبتى عار

وأذنيها بلا قرطين

بنصرها بلا خاتم

وشعر حبيبتى الناعم

يعكره ، غبار النأي والبعد

له عبق

كرائحة الملائكة الصفار

كجدول نائم

يفوح كآرنب يتل أنفه بالندى والعشب والورد

كليل بائت عندي

وكنت ، أشمه وحدي



## مأساة الحلاج

مسرحية شعرية بقلم صلاح عبد الصبور  
منشورات دار الاداب ، بيروت ، ٢٠٨ صفحة

\*\*\*

قدم صلاح عبد الصبور في مسرحيته الشعرية الاولى « مأساة الحلاج » شخصية بطل عاش فيما بين سنتي ٢٤٤ هـ ، على الترجيح ، و ٢٠٩ هـ ، ولكنه ينتمي بافكاره واحساسه الى العصر الحاضر . هذا البطل هو المتصوف الاسلامي الحسين بن منصور الحلاج، الذي استشهد مصلوبا في بغداد من اجل ارائه السياسية والاجتماعية التي جهر بها .

والاتجاه الى التاريخ ظاهرة قوية في المسرح المصري المعاصر . ففي الموسم الحالي شاهدنا على منصة المسرح القومي مسرحية انفريد فرج « سليمان الحلبي » الذي قتل سنة ١٨٠٠ كبير ، قائد الحملة الفرنسية على مصر . وكان الفريد قد سبق له منذ ثماني سنوات ان اقتحم التاريخ الفرعوني بمسرحية « سقوط فرعون » التي صورت مأساة رسول السلام، « اخاتون » ، الذي اراد ان يجمع بين دعوة النبي وصولجان الحاكم ، فرأى بلاده تذهب بددا امام جحافل الفزاة .

كما ان المسرح القومي قدم ايضا في هذا الموسم مسرحية عبدالرحمن الشرفاوي الشعرية « الفتى مهران » التي تدور في احدى القرى المصرية في القرن الخامس عشر اثناء حكم المماليك الجراكسة . وعبد الرحمن الشرفاوي هو الذي مثلت له سنة ١٩٦٢ « مأساة جميلة » : الفتاة التي تصدت للاستعمار الفرنسي اتفاحم على الجزائر . وله عدة مسرحيات شعرية اخرى اتم كتابتها من التاريخ هي : « مأساة الحسين » « الاسير » ، « سانت كاترين » .

وقد صدر للدكتور لويس عوض سنة ١٩٦١ مسرحية تاريخية عن دار ايزيس بعنوان « الراهب » استقفاها من تاريخ مصر ايام حكم الرومان لها .

ولا تتناول هذه المسرحيات وغيرها التاريخ في حد ذاته ، لكن تعرض امامنا صفحة مطوية من صفحات الجد الفابر - ذلك عمل المؤرخ ومقصده ، بل انها تتخذ من احداثه اطارا تصب في داخله مضمونا عصريا ، لحتمته وسداه هموم هذا الجيل من الابداء الذي يواجه تحديات بالغة ، وموقفه الايجابي من الحياة ، ورؤيته ، واحلامه ..

ويتفاوت التعبير بحسب وعي الكاتب بطروف المجتمع والمرحلة الحضارية من جهة ، وتوفيق الشكل المسرحي في احتواء المضمون الذي يحمله النص من جهة اخرى .

ومع هذا فلا معدى للكاتب من التزام حقائق التاريخ . اجل ، ومن يعد هذا الالتزام قيذا على الفنان يخطئ . ان حقائق التاريخ ليست ملكا لاحد لكي يتصرف فيها ، اما تفسيرها على اي نحو يراه فهو احد حقوق الكاتب المشروعة ، لان العمل الفني الذي يقيمه من خلقه وابتكاره .

وغني عن البيان ان المسرحية الشعرية التي يكون الشعر احيد عناصرها الداخلية وبعض نسيجها ، وليس قالبا خارجيا ، تبلغ من نفوس الملقين مناطق لا يستطيع النثر ان يلفها . ذلك ان لغة الشعر تحمل من امكانيات التكثيف والنضج ما لا تستطيع لغة النثر ، لغة التقرير ذات الغادات المستقرة ، ان تحمله . كما ان لغة الشعر الموقعة اقدر على الاحتفاظ بجلال التاريخ ، واحاطته بهذه الالهة العبقية للعنافة .

وصلاح عبد الصبور شاعر انقاد ته نظم القريض ، صدرت ته ثلاثة دواوين تؤكد اننا بازاء شاعر فحل هام بالعرب القدماء الى جوار وقوفه على صرح الشعر الاوروبي المعاصر .

لذلك فان معرفتنا بقاموسه الشعري تساعدنا من غير شك على تفهم هذه المسرحية التي نحن بصدها ، فان اصداء من المرارة والكتابة والحزن العميق التي اسمت بها دواوينه تتردد بقوة في هذه المسرحية التي خضع الشعر فيها خضوعا كاملا للمواقف المسرحية .

الامر الذي يجعل الناقد يقرر باطمئنان اننا نتجه بقدم ثابتة الى المسرح الشعري بعد ان قطعنا رحلة طويلة وقف الشعر فيها في المقدمة ثم اتى المسرح .. وقد كان اعلام هذه الرحلة احمد شوقي وعزيز اباظة وعبد الرحمن الشرفاوي رغم خروجه على وحدة البيت والقافية .

ولان شخصية الحلاج هي المحور الذي تدور حوله المسرحية فمن خلال ماساتها المحتومة ستتعرف على مأساة الوجود كما يراها صلاح عبد الصبور .

### كيف صور شخصية الحلاج ؟

تقابل الحلاج اول ما تقابله مصلوبا في احدى ساحات بغداد ، فيستقر في روعنا اننا مقدمون على عالم مفعج ، صوره الدم ، والجوع والقفط والجذب ، والقيظ والعمى ، وحروف الفاظها هادئة ، بطيئة الايقاع ، ولكنها مليئة بالعذاب . تتساءل العامة من حوله عن هذا الشيخ المصلوب الذي « يبدو كالفارق في النوم » ، « عيناه تنسكبان على صدره » ، « وكان ثقلت دنياه على جفنيه ، او غلبته الايام على امره » فهو المتأمل المنكسر المقهور .

ولكن من الذي قتله ؟ بعد قليل نكتشف ان قاتل هذا الشيخ فشتان: قتلناه بالكلمات التي ضحى حياته من اجلها . الفئة الاولى هي العامة التي اعلنت زندقته وكفره حين خطف بصرها بريق الدينار ، وفئة الصوفية التي ينتمي اليها من احبوا كلماته اكثر مما احبوه « فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات » .

بذلك نفهم العلاقة العضوية بين سر التصلب ، وعنوان الجزء الاول من هذه المسرحية المسمى « الكلمة » .

ولم يتم هذا الصلب على غير مشيئة الحلاج ، بل بمشيئته . وقد اتته هذه المشيئة عن اعتقاد ان دمه سيدب الحياة في عوده الذي يشبه شجرة صغيرة .

« شجيرة جديبة زرعها بلفظي العقيم  
فدبت الحياة فيها ، طالت الاغصان

الشقاء أحساس لديه بمجز الخطو - أي الفعل ، ولعله السيف الذي رفض اتخاذه وسيلة .

« أنا انسان يظن للعدل ويقعدي ضيق الخطو »  
ويعد هذا المعجز قاسما متركبا في ابطال الماسي ، وهو ضعف انساني لا يرد . لقد كان امام صلاح عبد الصبور فرصة ذهبية لافامة تراجيديا حقيقية . فلو انه تعمق هذا التوزع النفسي في شخصية العلاج ، وتابع منحني الصراع بين الفكر الذي نادى به ، واندي لا يغير وجه الحياة تغييرا جذريا ، والفعل المحتوم ، لو ان صلاح عبد الصبور تابع هذا الانفعال المضارب، يبقيه وينمي ، ولم يقتصر على هذه الاشاعات التي لا تلبث ان تخبو - لنقدم مأساة حقيقية سليمة المنطق الدرامي . هذا هو الصدع الذي تقام عليه الدراما . اما ما ذكره صلاح عبد الصبور على ظهر الفلاف من ان وقفة العلاج الحائرة بين ضياع الحقيقة عند المشي بها بين الناس ، او كتمانها في نفسه متلذذا ، فهي غير موجودة في آتص المطبوع ، وثمة ما ينقصه ، لان العلاج كان قد استقر الى طريق الجهر ، ولم يجد فيه خروجا على الله .

وقد اشار الى هذا النقص في الدراما محمود امين العالم فسي مقالته النقدية القيمة « مأساة العلاج بلا مأساة » التي نشرت في مجلة « المصور » عدد ١٨ فبراير ١٩٦٦ ، وكرر هذه الاشارة من بعده ناهض الرئيس في جريدة « اخبار فلسطين » عدد ٧ مارس تحت عنوان « مأساة العلاج .. مسيح من روح الانسان » .

ويفتح المنظر الثالث على الخلاف القائم حول العلاج . فاذا كان الرؤساء : الاحبب والاعرج والابرص ، آمنوا به ايمان المخلصي ، فان المتصوفة انشقوا فيما بينهم حول خلع الخرقه ، فمن قائل ان خلعها ونزوله الى الناس يخرجهم من الصوفية ، ومن قائل ان خلعها لا يعني خلع القلب الذي وسد فيه .. مما يعمق من مجرى الحدث ويدفع به الى الامام .

ويعد قليل يمارس العلاج دعوته بالقاء انحطب الموجهة الى الغريباء والفقراء والمرضى وكسيري القلب .. مما يذكرنا على التو بالسيد المسيح . ان روحا من نيرة الانبياء تسري في كلمات صلاح عبد الصبور . ولعل اهم ما جاء في هذه الخطبة ان « القحط » مصدر جميع الشرور ، ودعوة الناس الى التشبه بالله على نحو ما تم له .

وبكشف حلول الله فيه اعطى السلطة حق القبض عليه وتكفيره . فظاهر الامر يبدو انه حوكم وادين وصلب من اجل ذلك ، كما ستبين خلال المحاكمة الصورية في الجزء الثاني من المسرحية ، وباطن الامر انه حوكم من اجل لارائه السياسية في الدولة .

وعلى الرغم من معرفة الشعب هذه الحقيقة ، فلم يكن بطوقهم انقاذ العلاج من السلطة .

« هذا حق  
فالشرطة خدام السلطان  
ما للشرطة والحب  
فلنطلقه من ايديهم »

بلا جدوى ، فمن قال كلمته وافصح عن رأيه استحق الجزاء .  
لذلك يوصينا الواعظ في مختتم هذا المنظر قائلا :

## في البحرين

تطلب « الاداب » وكتب « دار الاداب »

من  
الشركة العربية للوكالات والتوزيع  
شارع المنبسي

## ثمرة تكون في مجاعة الزمان

خضراء تطفي دون موعد ، بلا اوان

فالبلبل او القضاء على الجوع بعض همومه نحو المجتمع . وباستشهاده كان امينا في دعواه ، وبهذه الامانة ضمن لكلماته الصيرورة والنفاذ .  
ثم يجيء صاحبه وحبيبه الشبلي ، لينأجيه وهو مصنوب . ومن هذه المناجاة المؤسسية يتكشف اماننا كاوضح ما يكون جانب الإيجابية في شخصية العلاج الثائر الذي بلغ رتبة اليقين .

« لو كان لي بعض يقينك

لكنك منصوبا الى يمينك . »

ونعود في المنظر الثاني الى الوراء ، فنواجه الشبلي والعلاج وهما يحاوران محاورة من يقفان على طرفي تقيض : الصوفي الزاهد المنسحب من الحياة ، وهو الشبلي ، في مقابلة الصوفي المشارك للحياة ، الذي ينابيع مسيرة الشمس فوق الطرقات ، وينطق كانشهاب « فوق الساحات ، الخانات ، المارستانات ، الحمامات » ، حتى يشك ان عينيه ارمدتا من تحديق في النور الخارج ، من مواجهة العالم التمس ، بينما الشبلي ، التامل للذات ، يدعو الى ان ينظر « للنور الباطن » .

وهذه هي علة سعادة الشبلي الذي يرى في قلبه حدائق ثمرة بالاشجار والثمار .. الخ . - هي جنة المسلمين في الارض الجرداء .  
ان الشبلي هو الصوفي المعتزل ، الذي يجفل من مخالطة الحياة لانه يجفل من موت نور الله بقلبه ان هو اخلط وتعلق بالحياة . اذ ذاك يسأله العلاج :

« هينا جانبنا الدنيا

ماذا نصنع عندئذ بالشر ؟ .. »

سيظل الشر قائما كما هو بالطبع ، ذلك ان مجانبته لا تدمغه .  
ويقترب من هذا المعنى ذلك التساؤل الذي ورد على لسان سليمان الحلبي في مسرحية الفريد فرج : « استوي عند الله من يف عن الشر ومن يتصدى للشر ؟ جلت حكمته عن ذلك » (١) ولكن اذا كانت وسيلة سليمان للقضاء على الشر حمل السلاح ، فوسيلة العلاج الكلمات .  
فهل نستطيع ان نرجع السبب الى أن سليمان الحلبي كان يعني بالشر الاستعمار ، بينما العلاج يعني به في المحل الاول فقر الفقراء وظلم الحكام وفقدان الحرية ، ام ترجع الى نظرة صلاح عبد الصبور ؟ وفي هذا الحوار يبلور العلاج موقفه :

« يا شبلي

الشر استولى في ملكوت الله

حدثني .. كيف اغض ائمين عن الدنيا

الا ان يظلم قلبي ؟ »

والمنصرف عن اصلاح العالم قلبه مظلم ، وان مواجهة الشر ، وتقتصر هذه المواجهة على الكلمات ، علامة النور في القلب .

بهذا الموقف يختلف العلاج مع انصوفية ويرتفع عليهم ، فهو لا يقف عند حد الوجد والتعبد ومناجاة الليل والاحتجاب في آنيته ، بل يتقدم ، بخلع الخرقه التي ترتديها الصوفية ، الى الفعل . وليس خلعه لها خروجا عن الله كما تذهب الجماعة ، بل « اخلعه في مرضاتك .. » .  
اختار العلاج هذا الطريق للخلاص . وجملة الراء التي جهر بها ، ووقف في مواجهة العصر من اجلها ، أن صلاح الامه لا يتم الا بصلاح الوالي ، « قلبها » ، وهو يعتبر ان :

« الوالي العادل

قبس من نور الله ينور بعضا من ارضه

اما الوالي الظالم

فستار يحجب نور الله عن الناس »

ويدافع عن العدل ، القيمة العليا ، ويرى حفظ حقوق الشعب والحكام جميعا .

هذه هي الكلمات التي شقي بها العلاج لكي تتحقق . ومصدر هذا

« والعاقول من يتحرّض في كلماته

لا يتعرض بالسوء

لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض أو واز

أو محتسب أو حاكم »

من اراد السلامة وجب عليه كتم كلماته في صدره . اما من لم

يستطع ان يكتمها فسيلقى الويل .

\*\*\*

ننقل بعد ذلك الى الجزء الثاني الذي يسميه صلاح عبد الصبور

« الموت » ، وقد تحدت امامنا قضية العلاج مع الدولة .

ويتألف هذا الجزء من منظرين ، يدور الاول في سجن مظلم يسه

سجينان يدخل عليهما العلاج ، فيسال احدهما اذا كان القادم :

« سجنوه اذ هو اضعف من ان يفلت من عسف القانون

ام شرير ، قد سلطت الايام عليه شريرا اكبر منه »

بما يوحي ان قانون الغابة هو السائد في هذه الدولة .

ويمثل هذا السجن نموذجا ثالثا مختلفا عن الشبلي والحلاج . انه

لا ينسحب من انحية كالاول ، ولا يؤمن بجذوى الكلمات في استئصال

الاشرار والقضاء على النظام الفاسد ، لا ، بل يرى ان الطريق الوحيد

الى الاصلاح هو حمل السيف : معنى من اجمل المعاني التي عيقت بها

هذه المسرحية .

الا ان الحلاج رفض البذرة التي القاها في نفسه هذا السجن قبل

ان يهرب ، بلمة المعجز عن الجزم بموطن الشر ، ولان تكوين شخصيته لا

يسمح له ان يتخذ القتل سبيلا الى اصلاح العالم .

وبالحيرة البالغة بين الصوت والسيف ، الكلمة واقتتل ، التمني

والفعل ، يتفجر العذاب في نفس الحلاج ، ويزداد اقترابا من نفوسنا .

« هل ارفع صوتي ،

ام ارفع سفي ؟

ماذا اختار .. ؟

ماذا اختار .. ؟

ويدور المنظر الثاني في المحكمة التي يتألف قضاتها من ثلاثة، يمثل

اثنان منهم حكم السلطة الجائرة ، هما أبو عمر الحمادي وابن سليمان ،

ويمثل الثالث الافكار الالامعة عن الحق والعدالة .

ومن الكلمات الاولى لابى عمر :

« لم لم يأتوا بالرجل المفسد حتى الان ؟ »

نرتاب في سلامة المحكمة ، ونعرف ان العدالة لن تأخذ مجراها .

فها هو رجل يدان سلفا ، قبل ان يمثل امام قضائه ، فكيف يمكن لكفتي

الميزان ان تصدلا ؟

كانت التهمة التي وجهت الى الحلاج انه يفسد الامة

« مولانا يدري من زمن انك تبغي في الارض فسادا

نلقي بذر الفتنة

في افئدة العامة

وعقول الدهماء »

وفي البداية لا يعترف الحلاج بالقضاء ، ويرفض الدفاع عن نفسه،

ثم باستدراجه ان يكون القضاة من اتباعه يعرض تاريخ حياته عرضا

اشبه ما يكون « بالمونولوج » ، في مشهد من اهم مشاهد هذه المسرحية .

مشهد نلمس من خلاله الجهاد العظيم الذي عناه الحلاج مذ كان صغيرا،

والتحول الذي طرا عليه . لقد عرك هذا المصلح الحياة في دركها، وطلب

العلم من كتب العلوم والتاريخ فلم تهدد الى المعرفة الصحيحة لسر

الوجود ، فأتجه الى الصلاة بدافع الخوف ثم الطمع ، فادرك أنه مشرك .

الى ان التقى بشيخه ابي العاص عمرو بن احمد الذي علمه كيف

يعشق الله في ذاته ، كيف يعطي دون ان يأخذ - وهي تهمة الزندقة

التي تذرعت بها المحكمة لصلبه ، اذ ان الاسلام لا يوافق على عقيدة

الحلول ، او استغراق المخلوق في الخالق ، لتمايز الطبيعتين .

اما افكاره الاساسية التي يدعو بها للإصلاح فمحورها :

« لا يفسد امر العامة الا السلطان الفاسد

يستعبد لهم ويجوعهم »

لذلك فهو يدفع نصب عينيه اصلاح المستولين عن الدولة ، اولئك

الذين يتوقع ان يكون بيدهم الامر في مستقبل الايام، من احبائه الوزراء

وامراء الامصار من امثال الماذرائي واحمد بن طولون والقنائي الذين كان

الحلاج يرسلهم . فباستيلاء احد هؤلاء على الحكم يتم التوفيق بين

الكلمة التي وقف حياته لها ، والفعل الذي لم يستطع ادائه ، فتتحقق

المدينة الفاضلة التي تغلو من الفقر ، معادل القهر واسى البلاء، ويتحاب

فيها البشر .

راى ابو عمر في كلماته تنديدا بالحكم القائم

« الانسان شقي في مملكة الله

معنى هذا ان الامة تشقى في ظل خلافة مولانا »

واتهاما بنهب الاقوات ، ودعوة الى التمرد ايضا .

وقبل ان يصدر الحكم يأتي مبعوث من قبل وزير القصر يحمل

رسالة بها عفو عن الحلاج من تهمة تحريض العامة « عفووا كليا لا رجعة

فيه » ، فنلتقط انفسنا ، ونشعر ان العدالة ممكن ان تستقر ، لان من

طلب اصلاح المجتمع لا يستحق ان يعاقب .

ولكن طمانيتنا تذهب ادراج الرياح ازاء بقية الرسالة التي تحمل

ادانة بتهمة الزندقة ، وهو ما فسر ابن سريج بانهم

« فلقد احكمتم حبل الموت

لكن خفتم ان تحيا ذكراه

فاردتم ان تمحوها »

ويستعفي من المجلس ، ويفادر القاعة كمرخة احتجاج .

وبعد ذلك ما كان اسهل ان تؤلب العامة ضد الحلاج ، وتساق لكي

يقتل ويصلب في جذع شجرة . وبذلك نود الى المشهد الاول المفع

الذي افتتحت به هذه المسرحية الشعرية .

## مؤلفات سيمون دو بوفوار

ق . ل

● المثقفون - رواية جزآن

1400 ترجمة جورج طرابيشي

● انا وسارتر والحياة

400 ترجمة عائدة مطرجي ادريس

● مغامرة الانسان

150 ترجمة جورج طرابيشي

● الوجودية وحكمة الشعوب

170 ترجمة جورج طرابيشي

● نحو اخلاق وجودية

220 ترجمة جورج طرابيشي

● بريجيت باردو وآفة لوليتا

150

● قوة الاشياء - جزآن

1100 ترجمة عائدة مطرجي ادريس

منشورات دار الاداب

# قصيدة الى المنفى من الضلال

- ١ -

منتصف النهار في مدينتي ظلام  
الميتون قاموا  
وعبروا حدودنا وشربوا الذنوب من قلوبنا  
واستغفروا وصاموا  
وعندما تمزقت خطاهم على دروبنا  
تدافعوا ورجعوا  
الى قبورهم وناموا

...

يا من بُعثت شبحا  
أنا بُعثت شبحا  
الليل كان لا يزال والضحى  
مجتمعين في الطريق عندما  
كلب صحا ... ونبحا  
وظل نابحا  
أمام باب قبري الثقيل حتى انفتحا

- ٢ -

يسوع مات مرتين  
ودفع الصخرة عن مدخل قبره وقام مرتين  
مطهرا وطاهرا  
أما أنا فخطوتي على شواطئ الاعراف دائما  
تظل بين بين

...

أنا عبرت مدن الحياة والممات  
أنا عرفت ما الذي يعذب الاحياء  
وما الذي يؤرق الاموات  
ويوقظ العظام من سبات  
أنا غدوت أحد الاموات

- ٣ -

لا تسألوا  
لا تسألوا  
فسوف يخسر الذين يعلمون كل شيء

- ٤ -

قابلتني هنا أبا حامد في غيابة القبور  
أهديتني كتابك الاخير

نصحتني يا منقذي من الضلال  
أعود للترحال  
للسك واليقين

...

يا سيدي : هنا الرجال كالظلال  
هنا الظلال فوق كل درب  
هنا مواكب بغير قلب  
وحدي هنا بألف ألف قلب  
أصرخ في الحجار  
أجوب هذا العالم المنهار  
أعيد للحقائق  
منبعها الشفيف الرائق  
أزرع في الحدائق  
بذور موكب الحياة ، أغرف المياه ، أطي النار  
وانقذ الذي على المشانق

...

يا سيدي استيقظ  
يا سيدي الميت في زماننا يستيقظ الموتى، يهممون  
ويصمت الاحياء  
الميتون بعدما تسلقوا السماء  
يا سيدي توجعهم دموعنا  
تعيدهم الى حدودنا ضراعة البكاء

- ٦ -

شواهد القبور  
تكسرت على جدار قبري الاخير  
الميتون حيروا الحدود أطفأوا الصدور  
وشربوا الدماء والدموع  
الميتون زرعوا حقولنا بالجوع  
الميتون رجعوا ... لم أستطع أنا الرجوع  
عدت .. متى تعود للرحيل

معي

ظللت وحدي أسير  
ظللت وحدي أسير

نصار محمد عبد الله نصار

كلية الاقتصاد - جامعة القاهرة

# غرفة غير مستعملة

## قصة بقرم كون بولص

غريبا . وكان خصرها الضيق الذي يتبعثر تحته مباشرة فخذان راسخان لهما حركة سرية مترججة - وركبناها اللبان تظهران من تحت الشوب بفعل حركة ردفيها الجانبية ذات الارتفاع الواحد ، كل ذلك كان قد جعل يوسف لا يستطيع ان يتمالك نفسه . وكان ذات مرة قد حاول ، بمسد ليلتين مؤرقتين فضاها بالتفكير والتمثيل ووضع الخطط والاستيشار السابق لاوانه بقصة حب ناجحة - كان قد حاول ان يكلمها . وبدا ذلك عسيرا جدا وهي الى جانبه . وقد فشل فشلا ذريعا حين حاول ان يحضنها فدفعته عنها بدهشة اولا ثم باشمزاز . وخرجت ولم تشجعه قط على الاقتراب منها بعد ذلك اليوم . في كل صباح كانت السيارة الطويلة تقف امام الباب الذي تعيش خلفه روزيت ، وكان يوسف يعيش هذه اللحظة بخيال وافراط . كان يدفع بكتفه زجاجة السيارة هائجا حتى ليفكر بأنه سيسمع صوت تحطم الزجاج في اية لحظة . وتخرج ، فيلتمها يوسف وتحرك السيارة . كان يرق في جوف العربة المصنوعة على هيئة قبر ذي عجالات ، وهو يمر خلال هذا كله ، صباحا بعد اخر . ثم يسترخي ، ويبرد . كان ذلك شبيها جدا بالحالة التي انتابته حينما ضاحج لاول مرة المرأة الوحيدة التي نام معها في حياته كلها ، وكانت بقيا منعورة . وبعد شهر ايقن انه يجرب ان يفعل شيئا حاسما . ولكنه كان يقف امام الفتاة شاعرا بأنه لم يتم شيئا ما ، شيئا ضروريا تركه وبدونه لن يحدث أي شيء البتة . ثم بدأ يقوم بفعل غريب . كان ينتظر في حرارة الصيف وفي الدبق ساعة كاملة احيانا ، خلف نافذة الغرفة المهجورة التي لا يدخلها احد . وتخرج روزيت فينتظر قليلا ثم يتعقبها وهو شبه مدهول . ودخلت مرة الى دورة المياه فاقترب من الباب وقد ارفعته الدفقة الهائلة من السكر التي ملأت راسه ورجليه الرخوتين . وانحنى ، فوضع عينه على ثقب المفتاح .

كرر ذلك فيما بعد . ورفع راسه ، ذات مرة ، عن الثقب فتسمر في مكانه . كان مريض عجوز يقف على بعد منه ، يراقبه بهدوء . واجفل فاندفع خلف البني واسرع الى الغرفة المهجورة حيث وقف يرقب المعجوز من خلف النافذة وهو يلث . وطفق المعجوز ينتزه . وكان في الايام التالية يمر من بعيد فيرى المعجوز مضطجعا في سريره يتأمل المروحة البطيئة التي تشق هواء الغرفة الثقيل بروائح الادوية والبول والصابون . وقد فكر بان يسممه ولكنه فكر ايضا بأنه مجرد مريض وشبه خادم ، فازاح الفكرة الى جانبه . واكد لنفسه فيما بعد ان الرجل المعجوز شخص شبه مجنون من تأثير المرض ، او انه يعيش في غيبوبة . ولعله كان غائبا عن الوعي حين رآه . وربما كان لم يره قط .

على ان كل شيء سقط عن موضعه وامتلأ يوسف ياسا وغيظا حين ظهر هذا الشاب ، في احد ايام الخريف الماضي ، وراه يوسف يتحدث مع روزيت . وظهر للمرة الثانية في موعد دخول الزوار ، وولج مع روزيت احدى الغرف الخلفية . وذهب الزوار جميعا . ولم يره يوسف يخرج ، فبدأ يشعر بأنه في موقف تافه : كان قد اصفر وبدأت اصابعه ترتعش قليلا ، ورأى ذلك بوضوح حينما اراد ان يدخن سيجارة . واستدعي الى العمل فلم يعلم متى خرج الشاب . واخذ هذا ياتسي بين يوم واخر .

وخلال شهور الشتاء الاولى هذه بات اكثر الممرضين والفتيات والممرضات انفسهن على علم بالعلاقة . وحاول يوسف ذات مرة ان يقبل خادمة كانت وحيدة معه في الغرفة ، وكانت ارملة شابة لها صبي واحد غالبا ما تستنصحه معها . واخذ يهذي بأنه سيتزوجها ، محاولا اثناء كلامه ان يعانقها . وكانت الاملة منعورة تترك له صدرها وقد تسمرت

اوقف يوسف حركة يديه فجأة ، وانصت . كان يسمع صوت الحذاء النسوي بوضوح ، اذ يقرع الدرب الاسمنتي : ترك - ترك - ترك - تراك . والقي من يده القفاز المطاطي الذي كان يتلهى بان يضع اصابعه الخمس الصفراء بين فكي القفص ويضغط عليهما بحركة واحدة متدرجة ، فتنبتر الاصابع ، في بطن وتبال . وكان قد وجد فردة القفاز هذه في قعر صفيحة فارغة . وانحنى فجمع رؤوس الاصابع المفصولة من الارض ووضعها على المنضدة الحديدية بجانب القفاز . تلاشى صوت الحذاء ، وغطست الغرفة في الهدوء العميق الذي يلف مهنسى المستشفى وقت النهار . كان ثم ذبابات تثر محبوسة بيسن زجاج النافذة والشبكة السلكية ، والشمس رخوة تتدلى وتنتشر على ساحة الحديقة كطبقة من الجلوتين الحار .

نظر من النافذة ، فرأى روزيت تتحدث مع الطبيب الانكليزي الكهل الذي يحمل بين يديه كراسا باسماء المرضى . وتنحى يوسف عن النافذة . كانت السيارة التي تحملهم الى المستشفى قد توقفت بهدوء امام بيت روزيت ، هذا الصباح ، بعد ان نثر السائق على التبه مرة واحدة . وخرجت روزيت بعد لحظات ، دافئة لا تزال من فراشها ومغممة بشهوة صباح شمس ، واقتربت من السيارة ثم التفت نظرتها بنظرة يوسف الذي كان قابعا خلف زجاج نافذة السيارة يرقبها باعثناء . منذ البارحة بدأ يجد صعوبة كبيرة في ان يواجه نظرة هذه الفتاة . وكان ، طيلة فترة الصباح ، ينتظر ان تفاجئه بنظرتها المقلقة . وقد انتهى من جولة العمل الاولى في قاعات المستشفى ثم اسرع فاخلى فسي هذه الغرفة . ولم يذهب الى غرفة الجلوس ، حيث تستريح الفتيات العاملات في التنظيف وحيانا الكناسون . وظل في هذه الغرفة اكثر من عشر دقائق راقب خلالها كل شيء . كان فيها مقعد محطم ومنشار معلق بمسمار فوق مفصلة بيضاء يغطيها التراب ، وكان جسو الغرفة معتما والسقف الضارب الى الاخضرار مشطورا في الوسط من اثر المطر . وكان قد وجد فردة القفاز ثم فتش عن الفردة الاخرى ، فلم يجدها . واشعره ملمس المطاط بخور . ثم امتلا غشايا حين حشر يده في داخل القفاز الضيق وبدت ، وهي مفتوحة متوترة الاصابع ، كسرطان ابيض مقلوب خرج عن طوره في محاولة مستميتة للانتصاب على قوائمه الخمس . وكانت اصابعه تشف من خلال المطاط الاصفر الرقيق بشعراتها السوداء التي لاحظ ، لأول مرة ، انها تنتشر على شكل مجموعات متساوية فوق السلاطمية الاخيرة من كل اصبع ، وان ابهامه يتكون من سلاميتين فقط . احس برغبة في الخروج . وكان قد حاول ان يفتح النافذة ، ولكنه وجد صعوبة في ذلك ، وبدت محاولته هذه غريبة نوعا ما حين ادرك ان النافذة مسمرة .

خرج ببطء الى الحديقة التي تتخللها ممرات ضيقة من الاسمنت . وانمط حول هيكل الغرفة ، فوجد روزيت امامه مباشرة . ولم يكن بارزا فيها غير عينيها السوداوين في هيكل من البياض : وجهها ، وعنقها ، وثوب العمل الابيض الذي ترتديه . وقال بغضول :

- ما الذي تفعلينه هنا ؟

فقال : - اسمع . لنجلس في مكان ما . اريد ان احدثك قليلا .

قال يوسف : - اين ؟

فقال : - في غرفة الجلوس ، انها خالية الان .

فوافق بهدوء ، وسار خلفها . مشيتها ، كان ذلك هو الذي نهيه اليها حين جاءت لتعمل في المستشفى قبل سنة : مشيتها . كانت ساقاها ممثلتين بيضاوين وفيهما تقوس طفيف جدا يعطيها طابعا جنسيا



عينها في الباب . ثم كف عن محاولاته الأيأسه حين أجفلت منه اذ رآته يرتعش شاحبا ويهتز بتشنج . وقالت باضطراب وهي تصلح من كسائها :  
- ماذا .. حدث ؟

فلم يجب ، وظل يحرق في اصابع يديها وهي تزرر من جديد مكان النهدين . وبقي في الايام التالية يتجول منفردا . وكان قد اكتفى بتلك العملية الصغيرة التي يمارسها مع روزيت في كل صباح: انتظاره المبهظه وضغطه على زجاجة السيارة بفته ، والتهام ذلك الجسد الابيض الخارج الى الصباح حاملا معه روائح فراش دافسي ، ثم الهدوء واللامبالاة والمضي في العمل القدر ببلادة وعدم الشمور بالزمن والسقوط فسي زاوية مشوشة من التفكير الحيواني ممتزجا بأحلام غير واقعية عن نساء شبكات يحطن به ويستسلمن له ، وروزيت الراكمة ، عارية ، فسي غرفة لا تقم غيره وغيرها .

الارض اللامعة : كانت صورتاهما ، في لحظة خاطفة ، قد تشابكتا والتحتما في ارض الغرفة اللامعة النظيفة . وقدماهما الملبتان فسي جذابها ، اشعره منظروهما بحاجة الى فتح شيء ما ، فتح قنينة مسلاى بالغاز المضغوط تنفرغ بعد ذلك وتخلو من ايما محتوى . وقالت بلطف :  
- لماذا فعلت ذلك ؟

فقال دون ان ينظر اليها : - ماذا تقصدين ؟

فالت بفتور : - تعرف ما اقصدته جيدا .

قال : - انني لست افهم .

فواجهته لأول مرة .

- اسمع ، ارجوك ان لا تكذب . انك انت الذي اخبر الشرطي ، اليس كذلك ؟

قال يوسف : - اي شرطي ؟

وتظاهر بالبله . ولكنه كان فسي دخيلته مسرورا بعض الشيء ، وبغموض ، من كل ما يجري . من استجدائها له ومحاولتها استشفاف الحقيقة من كلامه الماثل . فليستمر ، اذن . وهز رأسه . صمت ، ثم بدأت الدموع فجأة تتسرب من احدى عينيها وترطب خدما . قال بصعوبة : - انني لا اكذب .

فقال وهي تبكي بكاء شديد الهدوء :

- انك تكذب . ولا ادري ما الذي ، ما الذي ..

واجهت . ثم اكملت :

- ما الذي تريده مني ، اريد فقط ان اعرف هذا .

ومسحت وجهها بمتمديد انيق لفت انتباهه .

- ثم ألم تخجل ؟ ان احدا لا يفعل هذا ، الا اذا كان سافلا . ماذا فعلت لك ؟ هل لانني صدقتك في تلك المرة ؟ ولكنني .

وضمت شفثيها بقسوة على اسنانها ، وكادت تختنق وهي تضع يدها على عينها اليسرى .

- « انني فقيرة و ... »

فقال يوسف بصوت اجش :

- انني فقير ايضا .

- واعرف جيدا انك لا انت ولا فيرك سيتزوجني ، طالما كانت هذه .. وضغطت بيدها على عينها الصناعية . فقال يوسف :

- ارجوك لا تبكي . قد يأتي احد ما .

وترك لها دقيقة تبكي فيها جيدا . وكان قد احس برغبة شديدة في الاتكاء على كتفها ، حين رأى كيف يميل عنقها الجميل على صدرها فيبرز البياض الدافئ الذي تحت الشعر . ونهض فجأة . قال معترفا :

- اسمعي . لقد كنت أنا .

واذ لم تابه له ، قال بتهور :

- انني اكرهه لذا لم استطع ان اتحمل اكثر من ذلك .

فقال بصوت معول دون ان ترفع رأسها :

- ولكن ماذا فعل لك ؟ ماذا فعلت انا ؟

واضاف يوسف : - وعلى كل ، فاني لست بقواد .

وانتظر . كانت قد جمدت ، خافضة الرأس ، وسط محاولة لتجفيف قاعدة خدما . ثم قال وهو يحس بأنه مذنب وبأن شيئا اخر

كان يجب ان يحدث بدل كل هذا .

- لماذا لم يكن يخرج كسانر الزوار ؟ واذا أردت ان تقابليه فسي اي مكان اخر فماذا يهمني ، حقا . افلي ما تشئنين . ولكنني ، فسي وجوده هنا ، لا استطيع القيام بأي عمل .

رفعت رأسها باستنكار . فقال مفتاظا :

- نعم ، لا استطيع . لذلك اخبرت الشرطي . قلت له ان احسد الزوار قد تخلف . فجاء وطرده . وسوف ينتظر خروجه منذ الان ، طالما هو قد عرفه ، مع بقية الزوار . واذا لم يفعل ..

كانت تراه بعينين واسعتين . وقطرة على انفها ، دمع دافئ . فدها المنفرج ، وصدرها المضيق عليه بسبب الثوب المشدود ، كانت تشير جنسيا بشكل غير مفهوم .

وقالت بعد ان مسحت وجهها :

- اذن ، ايها القدر . انك ..

واعماها حقد شاذ ، واشتبتك اسنانها بكلماتها فاخنتك واجهشت تبكي بكاء عميقا . ولاحظ بياض عنقها مرة اخرى . ثم واذا كان يفكر بنفسه وقد ارضاهما لا يدري باية وسيلة او بأي شيء ، وتماثقا فانكا اخيرا على كتفها وبدأ يقبل عنقها بهدوء - اذ كان يفكر هكذا ، نهضت الفتاة فجأة وصفعته بوحشية ثم خرجت بسرعة وتلاشت . بقي واقفا فسي الغرفة ، وحده ، يصفي باستغراق للرنين الذي يطن في اذنه .

\*\*\*

حين دخل المنزل ، كان ابوه يطبخ للشاء . ثم فرغ من ذلك وبدأ يمسح ارض المطبخ بهمة شديدة . وخلع يوسف ثيابه باناة ، ثم جلس يراقب اياه . كان المطبخ دافئا فكانسا يقضيان وقتهما فيه : ياكلان ويتحدثان ويسمعان الراديو . وقال يوسف :

- ماذا طبخت اليوم ؟

فاجاب ابوه وهو يلهث :

- فاصوليا . ثم هناك الفاكهة . ولبن ايضا .

قال يوسف بفجر ساخر :

- اطيخ شيئا اخر غير الفاصوليا .

فتساءل ابوه وقد كف عن عملية المسح : - اي شيء ؟

ففكر يوسف . ثم قال : - لا شيء .

وفتح الراديو . وانتهى الاب ، فجلس يدخن سيجارة بانتعاش . واخذ يسأله عن الاغاني باهتمام . ثم اصفا الى نشرة الاخبار فسي غشاوة من الصمت . وبقيتا يتأملان السقف وحياتنا الاثاث المنتصب بجمود لا تظاله حركة . ثم استفسر الاب قائلا :

- من هذا الذي يغني ؟

فاجاب يوسف بوقار : - انه عبد الوهاب .

قال ابوه باستغراب : - ولكن هذه اذاعة بغداد ؟

فاجاب قانظا : - بالطبع .

قال الاب : - وهو لا يعيش في بغداد ، كما اعلم ، واذن ؟

فنظر يوسف اليه ببطء . تأكد لديه ، للحظة ، شيء غريب : كان ابوه يفكر بأن اي مفن في أية اذاعة يغني شخصا في كل مرة ، اي انه موجود دائما تحت الطلب . ولم يخطر بباله مطلقا ان الاغاني مسجلة على اسطوانات او اشرطة او اي شيء اخر .

وضحك ، فرأى اياه يضحك باستمتاع هادي . ثم لم يستطع ان يحتمل اكثر ، فاخذ يعوي بالضحك وكأنه يطن ، مما اقلق والده فسأله وهو يضحك بتردد وانزعاج : - حسنا ، ماذا دهال ؟

حين اضطلع يوسف في فراشه البارد كانت صورة روزيت تأخذ وجوده برمته . ونظر في عينيها وشاركها حزنها وافكارها وكراهيتها الجميلة له وغثيانها من حضوره . ثم رآها تخلع ثيابها ويقرب منها خلصة ليحتضنها من وراء ، وتمدد يدها الى عينا وهي تضحك باغتباط ، ثم تعيدها الى المنضدة وفي قبضتها العين الصناعية الجامدة . وفجأة تستدير اليه وهي تضحك بخلاعة واحد محجربها فارغ ، مسار كردهة مضادة .

بغداد

سركون بولص

# تحت الريح والمطر

لأن اللعنة السوداء تتبعني  
وتوقد في قلوعي شوقها المحموم للسفر  
لاني أعشق التجذيف تحت الريح والمطر  
تركت جزيرتي ، ورميت في المجهول ،  
في أغواره ، سفني .

\*\*\*

وكان البحر اخضر ، احمر الامواج ، اسود ،  
كان صمت القاع يرهبني  
هنا شمس يمرغها النهار على فمي ،  
صحو ،  
هنا ليل بلا قمر  
سما في اخضرار الموج ،  
ثم تعود اسود من دم المطر  
وأرياح بلا وطن  
تهفّف ، رخوة ، بيضاء ، ثم تن ،  
ثم تنز ، كالقدر  
وأطيّار ، جوانحها تغني في دمي ،  
وعلى مدى نظري  
رأى جزر ، وراء الظن ، مغفية على جزر  
وخلف الظن ، خلف مرافئ الاشواق ،  
تبدو زرقة المدن  
شبايبكا ، بلون الشمس ، عالقة على  
شرفات أبيات من الذهب  
وفي الشرفات ألف غمامة زرقاء ،  
ألف عريشة تنهل بالعنب

\*\*\*

وأبحر ... كلما انطفأ النهار ،  
اضأت قنديلا من الرؤيا  
فتنهمر السماء سنى ، وتعمي عتمة الاغوار ،  
فالدنيا  
قناديل .. هي اللقيا  
هي الجزر المخيأة الكنوز ،  
وانت يا سفني

\*\*\*

وصلنا الى مرفأ الاشواق ،  
ثم تغيم الرؤيا  
وتنطفئ القناديل  
وتسود السماء ، تعربد الامطار ،  
يفغر شدقه الغول  
وتوشك غضبة الانواء تفرقني  
فتمسك قبضتي المجذاف ،  
ثم أشق صدر الريح والمطر

\*\*\*

تعبت ... ولم اصل .. ما زال  
في قلبي قناديل من الالق  
اذا انطقات ساشعل غيرها ،  
ستظل لي مدن معلقة على الافق  
أيمم نحوها سفني  
أشق الريح ، والامطار ، لا أخشى  
من الفرق

محمد عمران

## أيها الجماليون كفاكم هذا العبث

— تتمة المنشور على الصفحة ٩ —

او غير غامضة ، بل هي تعبر عن ذوق بلغ نهاية الاصطناع والتطرف والتلاعب البهلواني بالالفاظ والصور . وعدم وجود فروق « واضحة » بين الاحاسيس الصحيحة وغير الصحيحة لا ينفي ان هناك احساسات صحيحة وهناك احساسات غير صحيحة ، ولا يعطينا من جهد التمييز بينها ، والا فما وظيفة النقد الادبي ؟

وكان المؤلف نفسه يشعر بشيء من هذا يرغم كل ما قال في تبرير تلك الابيات ، فهو يذكرنا على أي حال بان الدراسة التاريخية للشعر العربي ترينا انه مر بمرحلة كان الشعراء فيها لا يتخذون تمثيل الحياة او محاكاتها غرضاً ، بل كانوا يفكرون بطريقة زخرفية . وهذه عودة منه الى الاعتراف بان تلك الابيات وامثالها مجرد زخرف ، أي تحلية سطحية لا علاقة لها بتجارب الحياة الحقة . وهذا قد يرضي باحثاً يقوم منهجه الاستطائقي على افراغ الشعر من كل دلالة حيوية وعاطفية ، لكننا لا نرضى ، ومرور الشعر العربي بتلك المرحلة الزخرفية في تطوره لا يضطرنا الى قبولها والرضى عنها فنياً ، هذا قد « يفسر » نظمهم لتلك الصور الفثة السطحية المفتعلة ، لكنه لا « يبررها » ، وفرق بين التفسير والتبرير ، ونحن لا نوافق المؤلف على رأيه في ان مهمة الناقد هي مجرد التفسير خلوا من الاستحسان والاستقباح .

وكان هذا ايضا يشعر المؤلف بأنه ربما لم يكف لافئاعنا ، فهو يمضي ( ص ٤٢ ) فيذكرنا بان هناك في الفن نماذج تقوم على التجريد ، وتحتوي على نزوات هندسية واثار عقلية رياضية ميتافيزيقية وحنين غريب الى الشكل الماري من الطابع الذاتي والحاح على تجنب العلاقات التي ترتبط بأوضاع الحياة العادية . وهذه النماذج التي يصنفها المؤلف وجدت حقا في بعض مدارس الأدب الغربي ، ولا نريد الان ان نجادله هل وجدت حقا في الشعر العربي ، أم تراه عرف بوجودها في الادب الغربي من كتب النقد وفلسفة الجمال التي قراها فاحب أن يتلمس لها نظيرا في الشعر العربي ، ولكننا نقول ان الابيات التي اوردها ليست من هذا النوع على أي حال ، والا فان كاتبها يقول هذا الكلام عن « شامطرت لؤلؤا » وحواجب الغدير التي تمتص والمصلوب الذي قام يتمطى يستطيع أن يقول أي شيء عن أي شيء .

لكنه يستمر فيقول ان ما نظن انه شيء خلا من التأثير العاطفي يغلب ان يكون بسبيل من الرموز البعيدة التي لم نعرف الى الان كيف نفحصها ، بل يقول انه ليس من الغريبة ان نزع من ما نظنه الان زينة سطحية يغلب ان يكون معنى روحيا لم نطقن اليه . وقد حيرني كيف يستطيع المؤلف ان يجد في النماذج التي رواها ما يستحق ان يسمى رموزا بعيدة ، ومعنى روحيا ، لكنه اذا سألناه أي رموز هي والتي ماذا ترمز أجابنا : لم نفحصها بعد . فكيف نستطيع ان نناقشه . وكيف نناقش باحثا كلما واجهه شعر بارد غث ظاهر التكلف واضح البعد — باعترافه — عن تجارب الحياة وعلاقاتها طار الى تلمس الرمز فيه . لكن هيامه بالتحليق وراء الرموز أمر سترزاد معرفة به فيما بعد . أما قوله اننا خلق بنا ان نتذكر ان هذا الشعر يعبر عن قيم أهمتها اصحابه وشغلهم وتمكنت من نفوسهم ، فاننا نطمئن على اننا نتذكر هذا جيدا ، لكننا نجدنا فيما تافه لا تزيد على الالاعيب الذهبية والبرقشة السطحية ولم تكن تستحق كل هذا الهم والشغل لولا فساد اذواق اصحابها .

ثم يعطي حجة يؤكد بها ان ما لا نرضى عنه كان يعبر في حد ذاته عن قيم عميقة ، وهي ان يسألنا « والا فكيف نفسر اجتماع الشعراء والادباء على الاخذ بمذهب معين ؟ وهل نتصور ان طريقة من التفكير يمكن ان تسود عصرا ما دون ان يكون وراءها باعث عميق ؟ » ( ص ٤٣ ) . مرة أخرى نجد المؤلف يخلط بين التفسير والتبرير ، فكل مذهب

ادبي يعبر بلا شك عن قيم ، لكنها لا تكون بالضرورة قيما عميقة ، بل منها ما يكون ضحلا ، وكل مذهب ادبي نشأ واستمر زمنا يستحق منا ان ندرسه ونفسره ونحلل شفاف اصحابه به ، لكن ليس معنى هذا اننا ملزمون بقبوله فنيا ، وقد يؤدي تفسيرنا وتعليلنا له الى زبادة رفضنا اياه . وما يدعي المؤلف ان من غير الممكن تصويره هو الواقع الذي يشهد به تاريخ الفنون ، فقد يشيع التصنع والزيف في عصر ادبي بأكمله ، وهذه هي النهاية المحتومة التي تسير اليها كل المذاهب الفنية حين تستوفي رسالتها وتبدأ في الاجترار وتزداد نايما عن حقيقة الحياة المتطورة حولها ، الى ان تقوم ثورة عليها وتنشأ مدرسة جديدة تنكسر مذهبا جديدا ، وهكذا دواليك . هكذا انتهت القرون المظلمة في اوربا قبيل انبعاث النهضة . وهكذا انتهت قرون النيوكلاسيكية قبيل انبعاث الحركة الرومانسية في اوائل القرن التاسع عشر . وهكذا انتهت الحركة الرومانسية في اواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . وحدث نظير هذه الظاهرة في تاريخنا الشعري مرارا . والنماذج التي رواها تنتهي الى ظاهرة الانحلال المباسي الذي امتد عنه قرونا حتى بدانا نتخلص منه في قرنا العشرين .

حقا اننا يجب ان نبذل جهدنا في تفهم الاسباب التي ادت الى سيادة الذوق التكلف مهما يكلفنا هذا من مشقة . لكن التفهم لا يعني القبول بالضرورة ، وقرار العوامل التاريخية التي سببت انتشار التصنع والكذب في عصر ما لا يعني الرضا الفني عن هذا الذوق . لا شك ان المؤلف محق جدا فيما يقول ( ص ٤٤ ) عن حاجتنا الشديدة الى ان ندخل في صميم الجو الفكري الذي عاش فيه الشعراء ، حتى لا نقصر على فهم ما نجبه ، بل نفهم ايضا ما لا نجبه ، ونستطيع ان نكتسب مواقع بعيدة عن عالمنا الفكري الوجداني ، فنذكر ما في القيم من تنوع لا يتعد . هو محق في هذا ، لكن ليس معنى هذا ان يستعمل هذه الحجة التي ظاهرها الدعوة الى توسيع الانواق لكي يحملنا على القبول الاستطائقي لكل ما قاله عصر مهما يكن كاذبا مفتعلا . هذا اهدار لحقنا في المقارنة والتقويم واصدار الحكم النسبي بين مختلف الانواق والقيم . وهو حين يحذرنا ( ص ٤٧ ) من ان نهم عصرا ما بالرفقة والنعومة الضعيفة ، ينسى انه قد وجدت فعلا عصور اتصفت بالرفقة والنعومة الضعيفة .

لكن هدف المؤلف النهائي هو ان يقنعنا بان نزل الشعر عن حقيقة التجارب والعواطف ، فلا تلمس فيه تصورا لتجربة حيوية او عاطفة صادقة . فاذا لم نجد فيه هذا فماذا نجد فيه إذن ؟ يبلغ المؤلف نهاية محاولته في تبرير تلك النماذج الرديئة حين يؤكد لنا عن اصحابها « ان جوا غيبيا اقرب الى جو الاعجاز والخوارق تسلط عليهم » ( ص ٢٨ ) ، ويتحدث عن « تأليف السحر بين المتباينات او المتناقضات » ( ص ٣٩ ) ، ويذكر في حديثه عن بيت آخر للبارودي « العناصر السحرية الغيبية » ( ص ٤٥ ) ، و « الادراك الاسطوري للاشياء » ( ص ٤٨ ) . وستحدث فيما بعد عن غرام المؤلف بتفسير الصور الشعرية بالادراك الغيبي الاسطوري السحري الاعجازي الخارق ، لكننا نقول الان اننا قد يجوز لنا ان نشك في ذوق باحث يستعمل هذا الادراك ليبرر لنا أشد الشعر تكلفا وأوضحه ركاكة وأبينه تقليدا في شعرنا القديم والحديث . لكن دعنا الان نمضي مع المؤلف في مرحلة جديدة يزيدنا فيها كشفا عن طبيعة المنهج الجمالي الذي يدعو اليه . فهذا المؤلف الذي حضنا كل ذلك الحض على ان ندخل في « عقول » الناطقين الذين نظموا تلك الابيات الفثة ، يأتي علينا ان ندخل في « نفوس » الشعراء لنحس بعواطفهم وتناثر بها ونستجيب لها . هو يعترض على تعريف الدكتور طه حسين للشعر الجيد بأنه « يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة ، مرآة تمثل العاطفة تمثيلا فطريا بريئا من التكلف والمحاولة . فاذا خلت نفس الشاعر من عاطفة ، او عجزت هذه العاطفة عن ان تنطق لسان الشاعر بما يمثلها فليس هناك شعر » . فيعلق عليه بان يقول « وهكذا تكون العاطفة أهم شيء في الشعر ، وتكون تبعا لذلك من أهم العناصر التي يجب ان يستوفيهما النقد

الادبي» (ص ٤٨) . اذا كان المؤلف ينكر هذا فكيف نقمعه بسان العاطفة التي تثور بالشاعر هي الدافع الاول الذي يدفعه الى انشاء شعره ، وانها يجب لذلك ان تكون من أهم العناصر التي يستوفيها النقد الادبي ، وان لم تكن العنصر الوحيد ، فعلى الناقد ان يبحث في مدى صدقها وقوتها ، وقيمتها النوعية ومدى سموها ، كما ان عليه ايضا ان يبحث في تعبير الشاعر عنها ومدى اصالته وجدته ، وماذا اختار للتعبير عنها من تراكيب وصور ، وماذا اقترن بها في ذهنه من افكار وخواطر واستعدادات .

لماذا يريد المؤلف ان يحجزنا عن التأمل في عاطفة الشاعر ودراستها ؟ يقول « الناقد يحاول ان يعرف ما اذا كانت العاطفة متكلفة او غير متكلفة ، عاجزة او غير عاجزة . ونحن ببساطة لا نعرف ما في نفوس الناس ، وكل ما يعني ان نعرفه هو النص الذي بين ايدينا » (ص ٤٨ - ٤٩) . هذا اعلان لافلاس النقد ونقض يد من محاولة النقد الجاد . حقا اننا لا نعرف ما في نفوس الناس معرفة مباشرة ، لكننا نتخذ الى هذه المعرفة وسائل كثيرة متعددة ، يشجعنا عليها ترجيحنا ان ما في نفوسهم هو من نوع ما في نفوسنا ، لاننا ننتمي الى نفس الجنس البشري ، ومن أهم هذه الوسائل - بل أهمها وأقواها جميعا - دراسة الادب وسائر الفنون . ما قيمة هذا « النص الذي بين ايدينا » اذا لم تكن محاولتنا الكبرى في دراسته ان نتخذ منه وسيلة تعيننا على تعرف ما في نفوس الناس ؟ حقا اننا لا نعرف هذا « ببساطة » ، لكننا نتعرفه بجهد وتعمق وتدريب ، والا فما أهمية الادب وما لزومه وما وظيفة النقد الادبي ؟ واذا كنا بعد كل الاجيال المتلاحقة والروائع الادبية الثابتة في تاريخ الادب العالمية لا نعرف ما في نفوس الناس ، فقيم كان كل ذلك العناء من الشعراء والكتابات في الانشاء ومن النقاد والدارسين في الاستخراج والكشف والفهم والتحليل ؟

هناك سؤال اخر يثور بنا ، وهو : اذا لم تكن العاطفة أهم شيء في الشعر فما أهم شيء فيه ؟ لكن المؤلف يجيب على هذا السؤال على الاقل ، فيقول « وليس من الصحيح ان أهم عنصر في الشعر هو العاطفة . الشعر خلق خيالي ، وهذا الخلق الخيالي قد يعبر عن عاطفة او شيء او فكرة » (ص ٤٩) . هنا يقع المؤلف في خطأه الكبير : الفصل في الادب بين عاطفة الشاعر وبين ادائه الفني لها . فانما تتكون عاطفة الشاعر - بمعنى التكون الفني - حين يوفق الى الاداء الذي يعبر عنها تعبيرا يكفل ابلاغها لنا . لكن هذا الاداء لا قيمة له الا في مدى نجاحه في توصيل مضمون الشاعر اليها بكل عناصر هذا المضمون . وهذا هو معنى « الخلق الخيالي » . حقا ان اداء الشعر هو خلق خيالي ، لكن خلق خيالي لماذا ؟ هو باعتراف المؤلف نفسه خلق خيالي يعبر عن عاطفة ، فان كان يضيف « او شيء او فكرة » فانه ينسى ان الشيء او الفكرة لا أهمية لاحدهما في ذاته في عالم الشعر الا من حيث دخوله الى نفس الشاعر عن طريق عاطفته التي أحس بها نحوه ، وفي هذا يختلف الادب عن العلم من ناحية وعن الفلسفة من ناحية اخرى . الشاعر لا يتناول شيئا البتة او فكرة البتة الا لارتباطها بعاطفته ، وغرضه الاعظم في شعره هو ان يبين لنا كيف وقع هذا الشيء في نفسه وكيف اثارت هذه الفكرة عاطفته ، لا ان يبين لنا هذا الشيء في ذاته المنفصلة عن وجدانه الانساني او ان يبين لنا هذه الفكرة في قيمتها النظرية الخالصة . وفي هذا يختلف فهمنا لطبيعة الادب وكنه رسالته اختلافا اساسيا عن الفهم الذي اختاره المؤلف باتباعه لمنهجه الاستطيفي الذي ارتضاه ، والذي يريد به ان ينفي العاطفة نفيًا تامًا عن مضمون الادب .

نزداد ادراكا لخطأ المؤلف حين يستمر فيقول « ولم تكن قوة الشعور في ذاتها من الاسباب الهامة في بقاء الادب ، فكثير جدا من

الناس اقوياء الشعور وليسوا فنانين » (ص ٥٠) . هذا مثال طيب على خطأ المؤلف في الحاجة . حقا ان قوة الشعور وحدها لا تكفي ، بل يجب ان تقترن بها القدرة على وضعها في صيغة فنية تؤديها الى متلقي الادب ، وهذه القدرة هي ميزة الفنان ، لكن هذا ليس معناه ان قوة الشعور نفسها ليست من العناصر الهامة في الادب . ومراجعة يسيرة لقواعد المنطق كانت كفيلة الى ان تهديه الى موضع الخطأ في حجته ، وهو ما يسمى عدم استفراق الحد الاوسط . اما حين يستمر فيقول « وكثير جدا من الناس يحيون حياة شقية لانهم يفرطون في الشعور بالاشياء . ونحن بداهة نرئي لهم ونشفق عليهم ولكن نعلم في الوقت نفسه انهم ليسوا شعراء ، ومن الناس من هو اقوى احساسا من الشعراء انفسهم » ، فانه بالاضافة الى استمراره في نفس الخطأ المنطقي يكشف لنا انه يسوي بين قوة الشعور وبين مجرد « النرفزة » و « العصبية » . لكن ليس هذا ما يعنيه نقاد الادب بقوة الشعور حين يصفون بها شاعرا . لا يعنون انه « راجل عصبي » او « متنفز » . وهو يزيدنا بصرا بخلطه هذا حين يستمر فيقول « وليس الشعر كله محتاجا الى العواطف القوية » ، فنزداد ادراكا لانه فهم « القوة » بمعناها الدارج الذي يعني الهياج وتحطيم الاشياء او الصراخ وتمزيق الثياب او ما أشبه من التنفيس المباشر الفج عن « قوة » الانفعال المباشر الفطير . وليس هذا ما يعنيه نقاد الادب والفن بقوة عاطفة الفنان . لست اريد بشيء من هذا ان انكر ان قوة العاطفة ليست الصفة الوحيدة التي تتصف بها والتي يبحث النقاد فيها ، فان للعاطفة صفات اخرى يبحثها النقاد ويميزون بينها ويختلفون في المنزلة التي يعطونها لكل منها . وقد نقل المؤلف نفسه (ص ٤٩ - ٥٠) عددا من هذه الصفات عن كتاب عربي قراه دون ان يدرك ان مؤلفه لا يتكرر جديدا وانما ينقل ما قراه في كتب النقد الغربي . واذا كان من النقاد الغربيين من أثر على صفة القوة صفات اخرى للعاطفة ، فان الدكتور ناصف يكتفي بحكاية رأي هؤلاء دون ان ينظر في حجج من يعارضونهم ، ودون ان يقف ليتبين أي الاراء المتضاربة أقرب انطباقا على شعرنا العربي الموروث . لكن نمود بعد هذا كله فنقول ان اختلاف الاراء في قيمة « القوة » للعاطفة لا يبرز للمؤلف نفي العاطفة كلها بجميع صفاتها الاخرى من دائرة المضمون الادبي الذي يبحثه النقد الادبي .

## ٢ - الظروف الاجتماعية ومعنى العمل الادبي

بعد ان دعا الدكتور مصطفى ناصف في فصله الاول الى العزل بين العمل الادبي وبين نفس صاحبه وعاطفته حتى يتسنى لنا النظر فيه نظرا جماليا محضا ، يأتي في هذا الفصل الثاني فيبذل قصارى جهده لعزل العمل الادبي عن ظروفه الاجتماعية ، حتى يتسنى له افراد المنهج الجمالي الصرف بجدارة التطبيق . ونحن نبدا نقاشنا لهذا الفصل بان نسلم بان بعض الكتاب قد اسرفوا في اتخاذ الاعمال الادبية مجرد وسائل لاستخراج الظروف الاجتماعية المحيطة بها ، كان كل قيمة الادب هي في تجليته لهذه الظروف ، وكأنه لا يتناولها تناولا خاصا متأثرا بعاطفة الاديب وشخصيته وتكوينه النفسي هو الذي يفرق بين ما هو ادب خالق وبين ما هو مجرد تسجيل موضوعي او وصف علمي . لكن اسراف هؤلاء لا يبرر للمؤلف اسرافه في انكار أي صلة بين الادب وظروفه وأي تأثير لها في مضمونه وشكله معا . واسرافه هذا يحمله على عدد من المبالغات ويوقعه في عدد من الاخطاء اذ يأتي باستدلالات غير مستوفية لاركان الحاجة المنطقية السليمة .

فهو يقول « الظروف الاجتماعية التي تحيط بالاديب تدعوه الى التفكير حقا ، ولكن طبيعة هذا التفكير ليست من صنع الظروف نفسها ، عمل الفنان ليس محتوما بعلّة خارجية ، ذلك ان الاحالة السيكلوجية للظروف الاجتماعية معقدة جدا » (ص ٩٦) ، كان ينبغي ان يقول : ليست من صنع الظروف وحدها ، بل يدخل في

صنعها التكوين السيكلوجي للفنان نفسه . إذ ذاك كان كلامه يكون أقرب إلى الضبط ( لكنه سيمود إلى عزل العمل الأدبي عن التكوين السيكلوجي لصاحبه ، كما سترى بعد ) . ثم إن الإحالة السيكلوجية هي حقا معقدة جدا ، لكن هذا لا ينفي أهمية الظروف الاجتماعية التي قدمت للأدب اللبنة الأولى التي يعيد في أدبه صياغتها وترتيبها ، والعناصر الأولى التي تنفذ إلى سيكلوجيته فتقوم هذه بتمثيلها مثلا خاصا وإنتاجها نتاجا خاصا . كلام الدكتور-ناصف أشبه بحجة عالم يريد أن يقصر اهتمامه على المصارة الغذائية النهائية التي ينتهي إليها الطعام بعد أن تتداوله مختلف الإفراقات الهضمية ، ويرفض أن ينظر في طبائع المواد التي تكون منها الطعام قبل أن يدخل الفم ، قائلا أنه سينتهي إلى شيء مختلف جدا فلم أهتم بتكوين عناصره قبل أن يتناوله الجهاز الهضمي بالأحالة والتمثيل ؟ والرد المملي على مثل هذا العالم - لو وجد - هو أن باستطاعة العلماء من تحليلهم للمصارة الغذائية النهائية أن يعرفوا عناصر الطعام التي بدأت منها برغم الاختلاف الكبير في طبائعها وخواصها .

ويقول « أن السياق الاجتماعي الخاص الذي يحفز الفنان إلى العمل ربما لا يحمل شيئا بمعناه . لقد أدى السياق دوره حين بعث الفنان على التأمل ، ولكنه كثيرا ما يقف عند هذا الحد ، فلا يمكن بسهولة أن يربط بينه وبين العمل الأدبي . العمل الأدبي يشب عن طوق السياق الاجتماعي الخاص ، ويعلو عليه وينفك عن أساره » ( ص ٩٧ ) . هذا صحيح ، وهو ما ينتظر في الأدب الجيد ويرجى منه ، ولو كان العمل الأدبي مجرد انعكاس آلي للظروف دون تعديل وإضافة وإحالة من الأدب لما كانت له قيمة كبيرة . لكن هذا لا ينفي أهمية السياق الاجتماعي ، فلا يمكن البتة إهماله في تفهم العمل الأدبي ، وكيف نستطيع أن نعرف المدى الذي شب إليه هذا العمل عن السياق الاجتماعي وعلا عليه وانفك عن أساره إلا إذا عرفنا بأكبر ما نستطيع من الدقة والضبط طبيعة السياق الذي بدأ منه ؟ وإذا كان العمل الأدبي لا يمكن « بسهولة » أن يربط بينه وبين السياق الاجتماعي ، فما لا يمكن بسهولة ربما يمكن بصوئية ، ولا ينبغي للنقاد الأدبي أن يتخلص مما يلزمه من الجهد الشاق لأداء وظيفته النقدية بأن ينكر الرابطة بين العمل وسياقه إنكارا باتا .

ثم يسخر المؤلف ( ص ٩٧ - ٩٨ ) من اعتقاد « تين » أن الكشف عن التأثير الاجتماعي بموامله الثلاثة التي خصها تين بجمل معنى الأعمال الأدبية واضحا دقيقا . ولا شك أن تين بالغ في عقيدته ، ومن السهل أن يسخر منه المؤلف وقد سخر منه قبله كثيرون . إلا أن تصحيح مبالغة تين لا يكون بالاندفاع مع المبالغة النقيضة التي بالغها سانت بييف حين قرر أن الفنان يتحرك « في حرية كاملة » . وإذا كان الاقتصاديون الجبريون كما يقول المؤلف قد أخطأوا في مبالغتهم فالتأولون بحرية الفنان الكاملة قد أخطأوا في الطرف النقيض . وقد كان واجب المؤلف أن يستكشف المكان العدل بين الطرفين .

والآن يصرح المؤلف بهدفه ( ص ٩٩ - ١٠٠ ) ، فبعد أن يقول أن العمل الفني لا يستقي أصالته ولا معرفته الخاصة به من خارجه ( وهو قول صحيح إلى حد فقط ، وكان الأصوب أن يقول « كل أصالته » ) ، يقرر أن طريقنا الوحيد - تأمل قوله « الوحيد » - إلى استقاء هذه الإصالة وهذه المعرفة هو إذن بالطريقة الاستيقية ، والإدراك الجمالي في نظره هو الوسيلة إلى كل خبرة ممكنة ، فلا حاجة إلى توكيسد المعلومات الخارجية ، بل من خلال الخبرة اللقوية الجمالية يجب أن نفهم ما يحتويه الشعر .

القارئ الذي يعود إلى مقدمتنا لهذه المقالة يعرف من أين استقي الدكتور ناصف هذا الرأي . ردنا على هذا الكلام هو أن الخبرة اللقوية الجمالية وحدها ، معزولة عن ظروفها الاجتماعية ، لن توصلنا إلى فهم

الشعر ، كما أن النظر في الظروف الاجتماعية وحدها ، دون تأمل في علاج الشعر لها وإعادة تنظيمها وخلقها ، لن يوصلنا إلى فهم الشعر . إنما الحقيقة جامعة ، فنحن نستقي من الظروف الاجتماعية معلومات تاريخية تساعدنا على فهم الشعر فهما مبنيا ووضعها في السياق الصحيح المناسب لفهمه وتقديره ، ثم نتم النظر في الشعر نفسه ، متذكرين وسائله الخاصة في الإحالة ، فنستعمله في تعميق تلك المفاهيم ونستعمله أحيانا في تصحيحها والإضافة إليها ، ثم نعود فنقرن بين الجانبين ، الظروف الاجتماعية والعمل الأدبي ، فيزيد كل منهما فهما للآخر وتعمقنا إياه ، في وحدة حية منسجمة . وكل باحث أدبي له خبرة عملية بدراسة عصر معين - لا مجرد حديث نظري عن قواعد النقد وفلسفة الجمال - يعرف جيدا تلك المراحل الثلاث التي وصفناها في الدراسة الأدبية .

هنا أعطينا الدكتور ناصف عملا أدبيا لا يعرف شيئا عن ظروف عصره وسياقه الاجتماعي ، فهل تراه يستطيع أن يفهمه بمجرد طريقته الجمالية ؟ ربما يخيل إليه ذلك ، لكنه إذا أجاد التأمل وجد أن مقدرته على فهم أي عمل أدبي ترجع رجوعا مباشرا وغير مباشر ، وأعيما وغير واع ، إلى تذكره لظروف العصر الذي ظهر فيه ، أو إلى قدرته ، من خبرته السابقة ، على حزر هذا العصر إذا كان لا يعرفه . وما أن يحزره بالطبع حتى تتداعى إلى عقله الظاهر والباطن متعدد الظروف التي يجب أن يضع العمل الأدبي فيها حتى يتسنى له فهمه فهما صحيحا . والمؤلف نفسه لم يستطع أن يقدر تلك الإبيات التي ساقها من الأعياب البلاغيين - بصرف النظر الآن عن رأينا في تقديره - إلا بعد أن وضعها في سياقها المحيط بها ، وكانت كل محاولته في حملنا على قبولها استبايقا مبنية على تذكيره أينا بذلك السياق الذي يبررها فهي نظره .

ثم يعود المؤلف ( ص ١٠٣ ) إلى نفس الخطأ في الحاجة الذي ارتكبه من قبل : العمل الأدبي لا يمكن أن يتم تمثيل جانب حضاري - تمثلا خلافا - دون أن يكون تاما أو ناضجا من وجهة التركيب الشكلي . العمل الأدبي يكتسب قيمة في الدلالة الحضارية من خلال ما نسميه الشكل . ( إلى هنا الكلام صحيح ) . إذن الشكل الناضج يعني أن الفحوى ليست مستوردة من الخارج وإنما لا يمكن أن تشرح في حدود أشياء سابقة . هذه طريقته في الحاجة ، وما نلطنا نحتاج إلى أن نكرر الإشارة إلى خطاها المنطقي . لكننا نلفتة إلى ما وقع فيه هنا من الفصل بين المضمون والشكل ، برغم تأكيدنا في الصفحة السابقة مباشرة أنه لا يفصل بينهما . حقا أن الفحوى ليست « كلها » مستوردة من الخارج ، لأن الأدب يضيف إلى العناصر الخارجية عناصر مستمدة من تكوينه السيكلوجي الخاص ، وهذا بالضبط هو ما ينتج « التمثل » الذي يتحدث عنه المؤلف . لكن هذا التمثل هو عين التشكيل التام الناضج ، فكيف يعود المؤلف فينكر أن بالفحوى عناصر مستوردة من الخارج ؟ ومن أين استورد الفنان عناصره الأولى التي مزج بها عناصره النفسية في عملية التشكيل ؟ هل هبطت عليه من عالم الفيب ؟ ونحن نسال المؤلف هذا السؤال فنحن لا نسخر منه ولا نتندر عليه ، فقد كرر في مواضع كثيرة من كتابه ما يدل على أنه مؤمن بالقوى الفيبية السحرية الأسطورية الخارقة التي تتدخل في عمل الفنان ، وفصل أن يمل بها عملية الخلق الفني على أن يقرن هذه العملية بالظروف الاجتماعية والنفسية . نحن لا نناقش الآن وجود تلك القوى ، فهذا خارج عن موضوعنا ، بل نزيد فنسلم بأن عملية الخلق الفني لا تزال شيئا غريبا يحيرنا فهمه وتعليله تعليلًا كاملا ، لكن أن نظير إلى هذه القوى كلما واجهنا في الفن مشكل لا نستطيع تمام تعليله فهذه حيلة العاجز ، أو حيلة الذي يستسهل أن يلجأ إلى هذه القوى على أن يبذل الجهد الشاق في ربط العمل الأدبي بظروفه وسياقه ومصادره المادية والاجتماعية والشخصية . القيم الاستبايقية هي وحدها القيم التي يؤمن الدكتور ناصف



كذلك حين يقول « لقد امتلأت عقولنا بالفرض ، والعلاقات الاجتماعية التي ننكرها ، ثم نظرنا الى الشعر فلم نستطع فهمه بمعزل عنها ، بل حملناه عليها حملا » ( ص ١٠٩ ) . لا شك اننا نخطئ اذا « حملناه عليها حملا » ، لكننا نخطئ ايضا اذا حاولنا « فهمه بمعزل عنها » ، بل طريق الصواب بين بين ، ان ندرسها ونرى تأثيرها في شعره ، وان نتذكر قدرته على التحرر منها في بعض شعره . ولنتذكر في هذا الصدد ان الشاعر لا يوفق دائما ، حتى في شعره نفسه ، الى التحرر من تلك الآثار ، فليس الشاعر ، حتى في شعره ، الا بشرا ، فحذار ان يعمينا اجلالنا للشعر او تقديسنا له عن تذكر هذه الحقيقة . وهكذا نجد ان خير مديح بشار والتنبّي ، كليهما ، من الناحية الفنية ، هو ما لم يصدر عن مجرد الرغبة في العطاء - وان كنا نسلم بوجود هذه الرغبة - بل اقترب بها اعجاب مخلص بممدوح مثل عقبة بن سلم او سيف الدولة ، وان اردا مديحهما من الناحية الفنية هو ما صدر عن مجرد طمع في العطاء . اما اذا جاربنا الدكتور ناصف في دعوته المسرفة الى العزل التام بين القيمة الجمالية ودوافع الشعر ، وفسي اعتقاده ( ص ١٥١ ) ان صدق الاعجاب لا يكون جزءا من مضمون العمل الفني ، فان النتيجة الوحيدة هي اننا سنسوي بين العمل الجيد فنيا والعمل الرديء فنيا ، وهذه هي الضربة التي يدفعها الجماليون المسرفون ثمتا لمخالفهم في عزل الشعر عن دوافعه وعلاقاته الخارجية ، واصرارهم على ان ينظروا فيه نظرة استنطائية مجردة . وهذا بالضبط هو ما فعله الدكتور ناصف في كتابه ، وحاول ان يفرنا بأن نغفل مثله . مفزى هذا ان المذهب الذي يدعي ان هدف الفن هو تحقيق الجمال مجردا عن كل غرض اخر ، وان وظيفة النقد الادبي هو التأمل فسي الجمال معزولا عن جميع القيم الاخرى ، هو نفس المذهب الذي ينتهي بافساد الذوق الادبي ، فيستوي لديه العمل الادبي الجيد والعمل الادبي الرديء . فساد الذوق الادبي : هذا هو المصير الذي ينتهي اليه كل من يصر على عزل الادب عن حقيقة الحياة الانسانية .

### ٣ - التحليل النفسي واثره في مفهوم المعنى

وجدنا الدكتور مصطفى ناصف في الفصل الاول من كتابه يدعو الى عزل العمل الادبي عن نفس صاحبه وعاطفته حتى يتسنى لنا النظر في العمل نظرا جماليا محضا . وهو في فصله الثالث يواصل ذلك الرأي ويزيده تأكيدا . لكنه يبدأ هذا الفصل بتقدير سخّي لفرويد واثره في النقد الادبي ، وكشوفه التي يقرر المؤلف ( ص ١٣١ ) انه لم يعد في وسع أحد ان يتجاهلها . هذا الكلام يحيرنا جدا ان نوفق بينه وبين منهجه الجمالي في كتابة ما تقدم منه وما تأخر . فمنهجه لا يعزل العمل الادبي عن سياقه فحسب ، بل عن شخصية صاحبه ونفسيته . لكننا حين ننعم النظر في حقيقة هذا الكلام الذي يقوله المؤلف عن فرويد وكشوفه ، نستكشف السبب ، وهو ان المؤلف لا يعنيه من فرويد الا شيء واحد ، هو استعمال اللغة الباطنية للرموز فسي التعبير عن حقيقة مخاوف النفس وآمالها ، « بكل ما في الرمز من تعمية وتحريف وما له من ابعاد » . والمؤلف يريد ان ينقل فكرة الرمز من اللغة النفسية الى اللغة الفنية ، ويريد ان يجمع في تفسير الرموز الى اقصى مراحل الجموح ، ويريد ان يرى من الرموز اشدها تعمية وتحريفا وبعدا ، لذلك يبدأ بذلك الثناء على فرويد ، ثم يمضي في سائر فصله فيرفض رفضا مطلقا دلالة العمل الادبي على نفسية صاحبه ! المؤلف لا يعنيه من فرويد الا نظرية الرمز . والقول بالرموز وتفسيرها يحتل مكانا عظيما من كتاب الدكتور ناصف . لكنه لو انعم النظر في حديث فرويد عن الرمز - في بعض الكتب التي ألفها فرويد نفسه ، لا في الخلاصات المجردة لافكاره التي تعطيها كتب التلخيص - لوجد ان فرويد لم يصل الى المصاني البعيدة للرموز باهمال حياة اصحابها وحقيقة مشكلاتهم ، بل بدراسة هذه دراسة مستوفية عميقة ، ثم النفاذ منها الى ما وراءها . ومؤلفات فرويد تحتوي على عشرات

بجدارة استعمالها في فهم العمل الادبي وتفسيره ، والبصيرة الاستنطائية هي وحدها البصيرة التي تؤدي الى توضيح هذا العمل . وهو يستشهد لهذا ( ص ١٠٣ - ١٠٤ ) بحجة جديدة ، هي « كثافة العمل الفني » ، فيقول ان شؤون الكثافة انما تتضح لذني بصيرة استنطائية . لكننا نرد بان شؤون الكثافة هذه لن تتضح لهذا البصير الا اذا كان واسع العلم بالامور الخارجية التي تحيط بالعمل الفني وتؤثر فيه بل تدمد بعناصره الاولى التي يتولى تمثيلها واحالتها . لسنا نزع من هذا العلم وحده يكفي لصنع نقد ادبي جيد ، فاننا نفر بأنه يجب ان تضاف اليه الموهبة الطبيعية للانفعال بالادب والاستجابة له . لكن ما معنى « الكثافة » هذه ؟ ليست هي تعدد الطبقات واختلاف الشحنات التي يشتملها العمل الادبي ويتركب منها ، من فردية واجتماعية ، مادية وروحية ، ثقافية ووراثية ؟ بل ، وهذا ما سيقوله المؤلف نفسه عن الرمز ، حين يقول ( ص ١٢٢ ) ان الرمز طبقات كثيرة متنوعة المصدر . فكيف نستطيع فهم كل تلك الطبقات وتقبل كل تلك الشحنات بمجرد البصيرة الاستنطائية المعزولة التي ترفض ان تتحرى تلك المصادر المتنوعة ؟

ثم يأتي بحجة اخرى فيسال « وكثير من القعائد ، فيما يحدثنا الدارسون ، يصدر عن علاقات اجتماعية ( غير سليمة ) ، فكيف يستقيم في رأيهم ان ندخل عليها بقلب سليم » ( ص ١٠٥ ) . وهو يحتج بهذا السؤال على افراط الباحثين في ربط الصلة بين الادب والحياة ، وربط القصيدة بالباعث على قولها ، والخلط بين سيرة الشعراء وشعرهم ، وادخال حياتهم كبشر في طبيعتهم من حيث هم شعراء . اما سؤاله فالجواب عليه معروف في كتب النقد التي درسها ونقل منها ، وهو ان الشاعر يحاول في شعره ان يعيد تنظيم العلاقات غير السليمة حتى يحقق لها في خلقه الفني من السلامة ما كان يتوق اليه ولا يجده في العالم الخارجي . وهو نفسه بعد خمس عشرة صفحة سيعطي هذا الجواب ( ص ١٢٠ - ١٢١ ) ، حين ينقل ان تفهم العمل الادبي ولفته ذات العمق لا يتاح لنا الا اذا ادركنا ان لغة الفن كلفة السلوك اللامعقول هي محاولة للتوفيق بين ميول متنافرة متضاربة . لكن قدرة الفنان على اعادة تنظيم العلاقات في انتاجه الفني لا تعفينا من النظر في الطبيعة الحقيقية لتلك العلاقات في العالم الخارجي قبل ان تناولها الفنان باعادة التنظيم ، وهذا يضطرننا الى ان ندرس سيرته وحياته كبشر وطبيعة الحياة من حوله وحقيقة علاقاته بها ودوافعه فيها .

واما ما يعيبه على الباحثين من افراط ، فاننا نسلم بان بعضهم قد افراطوا حقا ، وحولوا النقد الادبي الى مجرد بحث اجتماعي ، كما نرى في بعض الدراسات التي كتبت على الدلالات الاجتماعية والسياسية لادب نجيب محفوظ وغيره من القصصيين ، وهذه قد تكون بحوثا علمية جلييلة ، بل قد تكون لازمة للمضي منها الى النقد الادبي ، لكنها لا تستحق في ذاتها ان تسمى نقدا ادبيا . كما نسلم بان بعض الباحثين قد يسرفون في الربط بين حياة الشاعر الشخصية وانتاجه الفني ، فينسبون ان هذا الانتاج ليس مجرد انعكاس آلي لتلك الحياة ، بل هو الى حد تحرر منها وافلات من نقائصها واعادة لخلقها خلقا اقرب الى ما كان الشاعر يبتغيه ويتوق اليه . وهذا الخطأ لم يقتصر على صغار كتابنا ، بل وقع فيه بعض كبار نقادنا في بعض دراساتهم . وقد تفصل الدكتور ناصف ( ص ٣١٠ - ٣١٢ ) فنقل من كتابي « شخصية بشار » تلخيصا للراء الخاطئة التي ادلى بها طه حسين والمازني - وفي كتابي اضيف اليهما العقاد - وهي آراء تخلط بين نقائص شخصية هذا الشاعر وبين شعره . يقول أحدهم : كان بشار في سيرته منافقا كاذبا ، اذن كان في شعره منافقا كاذبا كذلك . وفي كتابي المذكور نهت الى ان الفنان مهما يكن في شخصه مردولا مبغضا فقد تكون في فنه انتاجات تسمو على نقائص شخصيته ورذائل حياته . لكن هذا كله ليس معناه ان نهمل اذن البحث في حياته وتجاربه وطبيعة الظروف التي احاطت به ، وكيف نستطيع ان اهملناها ان ندرك المدى الذي وفق اليه من العلو عليها في فنه ؟



الدراسات المفصلة لسير مرضاه ، ومن تأمله العميق لهذه التفاصيل الشخصية الحيوية يصل الى ما يصل اليه من الرمز . اما الدكتور ناصف فيريدنا ان نفهم الرمز فهما نغزله عزلا تاما عن حقيقة سيرة صاحبه ومشكلاته وتفاصيل حياته ومكونات نفسيته الفردية . يتضح هذا جليا حين يقف امام أبيات أبي نواس:

فقر بسل مربعي ولي بقري الـ كرخ مصيف (1) وأمي العنب  
ترضعني درهما وتلحفني بظلمها والهجير ملتهب  
فقلت أحبو الى الرضاع كما تحامل الطفل مسه السغب

وهي أبيات تناولتها في كتابي « نفسية أبي نواس » فرايت فيها دلالة على ان ابا نواس قد وجد في الخمر تعويضا عن امه التي حرم حنانها في وقت مبكر من طفولته حينما تزوجت غير ابيه . لكن الدكتور ناصف لا يرضى عن هذا التفسير . ولماذا لا يرضى عنه ! لانه « على هذا التفسير يصبح الشعر مرآة لاحاسيس ابي نواس » ( ص ١٤٥ ) . ولماذا ينكر المؤلف على شعر ابي نواس ان يكون مرآة لاحاسيسه ؟ ولاحاسيس من يريد المؤلف ان يكون الشعر مرآة ان لم يكن لاحاسيس صاحبه ؟ لكنه يريد بالطبع ان يفرغ الشعر من كل دلالة على احاسيس شخصية لحد كائنا من كان ، حتى صاحب الشعر نفسه . المؤلف لا يريد ان ينظر في هذه الابيات نظرة تربطها بنفسية صاحبا ، برغم كل ما قدم من ثناء على فرويد وكشوفه ، بل يريد ان ينظر اليها نظرة جمالية محضا ، وان تبصرها بما يسميه تبصرا جماليا ، قائلا « فالتبصر الجمالي يتجه نحو الموضوع ، وهذا التعويض يتجه بنا الى داخل نفس ابي نواس المليئة بالحرمان » ( ص ١٥٤ ) . وبهذه الجملة يتم المؤلف كشف القناع عن حقيقة موقفه من التحليل النفسي والاستعانة به في النقد الادبي . فالام ينتهي به هذا «التبصر الجمالي» ؟ ينتهي به الى ان يقول « ان ابا نواس يسعى الى الخمر في هجير ملتهب . قد يكون هذا هجير النفس المحرومة لاي سبب من الاسباب . وقد يكون هجير الشوق الى النور ، والبصيرة ، ولماذا تقتصر على هجير دون اخر الا اذا كنا نريد ان نحقق بعض الفروض عن حياة ابي نواس ؟ » ( ص ١٥٥ ) . ثم يمضي خطوة اخرى للايفال وراء الرمز ، فيتلمس رمزا أعلى وأبعد ، فيجعل اللين والهجير والظل ( ص ١٥٧ ) رموزا جديدة قديمة تعبر عن رغبة الانسان في الحياة الفطرية واعادة الاتصال بالام المفقودة لا الام الشخصية ، فموقف الانسان هو موقف الطريد الذي لا ام له . وبلغ مداه حين يقول « فتحن لا تتعامل مع مشكلة شخصية ، وانما نقرا مشكلة الانسان الحقيقية في هذه الحياة » .

ما هكذا كان فرويد - الذي بدأ المؤلف فصله بالثناء عليه - يصل الى تفسيره للرموز وشرحه لمشكلة الانسان الحقيقية . والمؤلف يعني مشكلته العامة التي يشترك فيها كثيرون ، لم يكن يصل الى هذه المشكلة العامة بهذا العزل التام بين مستعمل الرمز وبين حقيقة مشكلاته الشخصية وتكوينه الفردي . لا اريد ان انكر ان من حق قارئ الشعر ان يجد في رموزه معنى يزيد على ما عناه الشاعر ، فيتصل بمشكلات القارئ الشخصية ويوميء الى مشكلات الانسان العامة . لكن هذا لا يكون بانكار المعنى الخاص الذي لمشكلة الشاعر الشخصية ، بل يكون بفهم هذا المعنى والتسليم به ثم الزيادة عليه . فتلك الابيات الرائعة التي نظمها ابو نواس في مقدورها ان تقدم الى كل منا تمزية وسلوى عن حرمانه الخاص وتمثيلا لحاجته النفسية الخاصة ، وليس من الضروري ان يكون حرماننا هو حرمان حنان الام . لكن هذا لا يتنافى مع تقرير الحاجة الشخصية الخاصة التي أحس بها الشاعر في صميم كيانه الفردي فعبّر عنها ، بل هذا عين ما ينتظر من الفن العظيم ويتفنى منه ، الا ان الفنان لا يصل اليه الا عن طريق تصويره لمشكلته الخاصة،

وقدرته على تصويرها تصويرا حيا هو السبب الذي يمكننا من التأثر به والاستجابة لها ثم يمكننا من ان نرى فيها تمثيلا لمشكلاتنا نحن . لقد كنا نفهم انكار المؤلف لتفسير تلك الابيات بعقدة الام لو كان ممن يرفضون استعمال هذه العقدة في تفسير كثير من الانتاجات الادبية ، وهؤلاء الرافضون كثيرون ونحن نحترم موقفهم وان كنا نخالفه ، وليس الان مجال النقاش بيننا وبينهم . لكن العجيب هو ان المؤلف قد تحدث عن عقدة اوديب بخاصة وكمونها وراء شخصية هاملت التي ابتدعها شكسبير، ورد ردا صحيحا على من يرفضون هذا التفسير - او قل انه نقله من كتبه النقدية التي قراها - ( ص ١٢٤ - ١٢٥ ) . فاذا كان يقبل هذه العقدة في تفسير شخصية مسرحية فلماذا لا يقبلها في تفسير انسان حقيقي تاريخي نعرف من اخباره الوثيقة انه أصيب بالشنوذ الجنسي وكره الاتصال بالنساء وفضل عليه الاتصال بالقلمان ، وامثالات نفسيته كما يتجلى من شعره واخباره يشتت مظاهر الشنوذ النفسي التي حققناها في كتابنا المذكور .

لكن الدكتور ناصف يريد ان يعزل العمل الادبي عن نفس صاحبه وحقيقة مشكلاته النفسية . وهو يعلن « لقد آن لنا ان نحرر النص الادبي من نفس صاحبه » ( ص ١٥١ ) . ولست نريد ان نرغم الدكتور ناصف او غيره على قبول التفسير اذا كان يرفضه مخلصا . لكن لنا ان نسأله : اذا كنت تؤمن بهذا وتأتي أي تفسير « يتجه بنا الى داخل نفس » الشاعر فلماذا اقررت ان بفائدة التحليل النفسي والتحليل الفرويدي بخاصة وقلت ما قلت عن كشوفه التي لم يعد في وسع احد ان ينكرها ؟ ولماذا اشرت في موضع سابق الى ان الظروف الاجتماعية حين تدخل العمل الفني يحيلها الفنان « احالة سيكولوجية معقدة جدا » ؟ كيف نستطيع ان نفهم هذه الاحالة السيكولوجية « المعقدة جدا » اذا رفضت لنا ان ندخل في نفس الفنان ودعوتنا وكررت دعوتك ان نغزل العمل الفني عن نفس صاحبه ؟

ام ترى الحقيقة هي ان ثناء المؤلف على فرويد هو مجرد تمتمة شفاه ، او مجرد نقل ينقله عن كتب دون ان يدرك تمام مغزاه وكيف يتعارض تعارضا اساسيا مع المنهج الجمالي الخالص الذي يدعو اليه ؟ تتضح لنا الحقيقة حين نعيد النظر في سبب رفضه ان يتخذ من أبيات ابي نواس اشارة الى تكوينه السيكولوجي ، فهو يقول « على هذا التفسير يصبح الشعر مجرد مرآة لاحاسيس ابي نواس ، ونعود لا نهتم بهذا الشعر من حيث هو معرفة للخمر » ( ص ١٥٤ ) . ويزيد اعتراضه ايضا حين يقول ان شعر ابي نواس في الخمر « يجب ان يتناول بوصفه معرفة جمالية للخمر » ( ص ١٥٥ ) . هو اذن يريدنا ان نتناوله تناولا جماليا محضا ، وهذا التناول لا يتم الا اذا عزلناه عن نفس صاحبه وحقيقة مشكلاتنا . لكن لماذا يتنافى التفسير النفسي بالضرورة مع الاهتمام بالشعر من حيث هو معرفة للخمر ؟ ألم يكن جزء عظيم من مشاعر ابي نواس الفنية مركزا حول الخمر ومرتبطا بها وناجما عن حقيقة شعوره نحوها وحبه العظيم لها ؟ أولا يكون تحليل مشاعره هذه هو اذن سبيلنا الى فهم هذه المعرفة وتقدير اثرها في تمبيره وتصويره الفني ؟ أولا يكون تبصرنا النفسي لهذه المشاعر مما يزيدنا فهمها وتقديرنا لصوره الفنية الرائعة التي استعملها ، وادراكا للدافع العميق الذي دفعه الى استعمالها ، فيزيدنا بالتالي قدرة على التأثر بها والاستجابة لها ؟ وماذا استفاد شعر ابي نواس حين عزله المؤلف عن نفس صاحبه فلم ير فيه الا رموزا عامة عن رغبات مغممة لا شخصية ؟ هل زادنا ذلك الكلام العام المائع تقديرا فنيا لأبيات ابي نواس او قدرة على الانتشاء بها والاستجابة لها والتعاطف الفني معها ؟

من هذا يدرك القارئ ان الدكتور ناصف لم ينكر تفسير المتواضع الذي قدمته لأبيات ابي نواس للسبب الذي انكره له اخرون ، وهو انه يعطي تفسيراً رمزياً بعيداً ، بل انكره لانه لا يراه بعيد البعد الكافي . فالؤلف لا يكتفي بالتفسير النفسي الذي يربط المعنى بنفسية صاحبه ، بل يجري وراء الرموز جريا عجيب الجموح والشطط ، فيفصلها عن

(1) نقل المؤلف هذه الكلمة « نصيب » ، وام يمن بان يصحح

خطأه المطبعي الواضح .

# أولاً: تعريف الغابة

هل تعرف ماذا يعصف بي  
لو شب حريق في الغابة  
لو جاء شتاء وحشي  
ينشب في قلبي أنيابه  
هل تدري معنى أن ينأى ،  
الإنسان ويفقد أحبابه  
ويعيش غريباً منسياً  
لا أحد يطرق أبوابه  
لا نظرة حب ترعاه  
لا قلب يحس بشكواه  
والوحشة تمضغ أعصابه  
يا ليل الغربة هل تدري  
بأسى يتأجج في صدري  
لو عاد الغائب في الفجر !  
ليعانق أرضاً يعشقها  
وليدفن فيها أحزانه  
اتراه سيقدر أن ينسى ،  
أياماً أدمت أجفانه  
وغضونا تحفر جبهته  
وجفافاً يغمر بستانه  
أهناك في الدنيا قوة  
ترجع ما ضاع من العمر  
وتجدد أحلاماً حلوه  
سحقتها أقدام الدهر  
يا ليل الغربة ... هل تدري ؟

بلر الحبيب

صوفيا

أصولها المادية المحسوسة ، ويفصلها عن ظروفها الطبيعية التي نبتت فيها ، ويفصلها عن مدلولاتها الحيوية المعاشة ، ويفصلها عن حقيقة حياة صاحبها وسيرته وأحداثه وأزماته ومخاوفه وأمانيه ورغباته . ويفضل أن يربط الرمز في جميع الأحوال بالحياة الإنسانية المعاشة بل بعالم الإدراك السحري الغيبي الأسطوري الإعجازي الخارق الذي كرر الإشارة إليه بهذه الصفات عينها في مواضع متعددة من كتابه . وهو ينهم من يحاولون أن يبدأوا بفهم الرمز كما كان يعني عند صاحبه وفي حالته الشخصية بأن عملهم تزييف ينبغي أن يقاوم ( ص ١٢٣ ) ، ويتهمهم بأنهم يقفون عند الدلالة الحرفية ، ويصبح « أن مفهوم الحقيقة أو الدلالة الحرفية ما يزال أقرب إلى حيوان يفترس الشجر ولا يقبض منه على غير عظام » ( ص ١٩٨ ) . وهو في غضبه هذا لا ينتبه إلى أن من يتهمهم بالاعتصار على الحقيقة أو السدالة الحرفية يريدون أن « يبدأوا » بفهم الأصل الحسي للرمز وأن يفهموا ما كان يعنيه في حالة الشاعر الخاصة قبل أن يطلقوا لخيالهم العنان في أجواء التفسير الرمزي ، لأن هذا البدء في نظره هو وقيمتهم الوحيدة من أن يجمخوا جموحاً ينتهي إلى الفلال .

والمؤلف في هذا كله ينسى حقيقة أولية : أن الرمز يقوم أولاً على استعمال المحسوس ، ثم ينقله من مجاله الطبيعي إلى مجال جديد . لكن من الواضح أننا لا نستطيع أن نتبع هذا الانتقال إلا إذا بدأنا بفهم مدلوله الحسي ومجاله الطبيعي ، وهذا الفهم وحده هو الذي يصوننا من أن نشطح وراء تخيل الرموز إلى مدى الهوس الذي لا يختلف شيئاً عن أوهام الحشاشين وهلوسات المجانين . وإذا كان الرمز كما يقول المؤلف طبقات كثيرة متنوعة المصدر ، فكيف يجوز لنا أن نفصله عن مصادره المتنوعة ، وكيف يجوز لنا أن نهمل جميع هذه الطبقات المترابطة ما عدا أخرى وأبعدها وأعلاها ؟ لكن هذا هو عين ما يفعله المؤلف ، فهو يفصل هذه الطبقة عما سبقها واقترب بها وقاد إليها من طبقات .

يقول المؤلف « لا شيء أروع من ملاحظة استقلال الأشكال الروحية عن مصادرها » ( ص ١٥٨ - ١٥٩ ) . ونحن نقول : لا شيء أدنى إلى الخطأ وأحضر على العبث وأدفع إلى الفلال من القاء مثل هذا الحكم المطلق . فالأشكال الروحية ، كائنات ما كانت ، لا نستطيع نحن البشر أن ندرکها إلا إذا تلبست بأشكال مادية محسوسة ، والأشكال الروحية - في وجودنا نحن البشر ، لا الآلهة ولا الملائكة - مهما تطمح إلى الاستقلال عن مصادرها تظل مرتبطة بها ارتباطاً قوياً . وهذا بالضبط هو سر « روعة » الفن ، أنه يصور طموح الإنسان إلى هذا الاستقلال ، ولا سبيل لنا إلى تقدير هذه الروعة أو « الارتياح » بها إلا إذا بدأنا بدراسة واقعية مفصلة مسهبة لحسدود الإنسان المادية وظروفه الاجتماعية ومشكلاته الشخصية وأزماته النفسية ، ثم تأملنا محاولته في فنه أن يعلو عليها ، فراقبنا مدى نجاحه ومدى أخفاقه ، وفرحنا لانتصاراته وحزننا لهزائمه . أما أن نغزل الفن عن هذه جميعاً ، ونحاول أن نتبصره تبصراً جمالياً بارداً يرى فيه جمالاً مجرداً مستقلاً عن كل تلك العناصر المكونة من تراب وعرق ودم ولحم ، فأي « جمال » نستطيع أن نجده في الفن بعد هذا الإلقاء التام لرسائله الإنسانية والانتكار التام لمحتواه الحيوي والأفراغ التام لأشكاله الحسية ؟ يقول الدكتور ناصف : جمال الأشكال الروحية ، جمال الرمز المعنى المحرف البعيد ، جمال الإدراك الغيبي السحري الأسطوري الإعجازي الخارق . وفي مقالة قادمة سنرى إلى أي مدى يريدنا المذهب الجمالي الرمزي أن نشطح وراء رموزه التامة الانعزال عن حقيقة الحياة الإنسانية المعاشة .

محمد النوبهي

القاهرة

## نكتب من أجل الحرية

بقلم : خليل احمد خليل

في الحقيقة حينما نناقش يتغلب صوتنا الشخصي على صوتنا العلمي ، وهذا ناتج كما نعتقد عن ميلنا خاصة في مرحلة الشباب الى تأكيد وجودنا والدفاع عن حريتنا اكثر من تقصي ابعادها وتآمل جذورها ومضامينها . هذه المرحلة المليئة بالحماس لها رجع خاص وافاق تتخطى نطاق العقل ، حيث الرغبات الربيعية تنسج وجها جديداً لحضورنا الانساني . انا ممن يؤمنون بالحوار . في الحياة الجماعية ينسنى للفرد ان يتخلص من اخطاء كثيرة ، فاذن النقاش كايح ، الا ان الكبح قد يقضي على الجموح الذي نحتاج اليه في مرحلة تطورنا الراهنة . هذا الجموح الذي يفرض التخطيط الشامل لمشاكلنا المبررة . فدرجة اولى ، نحن لا نستطيع ان نؤمن بان اصلتنا العربية قائمة على التصاقنا بشكل معين من اشكال الحياة القديمة . ان انفصال الموسيقى عن الشعر ، لا يعني سوى ان التجربة الموسيقية تختلف عن التجربة الشعرية . وان النقاد في الشعر لا يحدوننا ابداً عن تجربة الشعراء الموسيقية . وقد يتبادر الى الذهن ان الحديث عن الاوزان والتفاعيل مهم جداً ، الا ان التوازن القائم بين الشكل والمحتوى لا يعني ان الموسيقى ضرورية في الشعر . لكن هل تخلو اللغة من الموسيقى وخاصة لغتنا العربية ؟ طبعاً لا . لذا فيحق للشاعر الذي يريد ان ينقل تجربة شعرية ، ان يهمل الطريقة الميكانيكية التي كانت تنسج مع متطلبات عصور مضت ، وان يتلاعب بإمكانياته الشعرية ويقدم لنا الشكل الذي يحلوه . ان الانكماش والتسكك بالشكل التقليدي دليل على تردنا المستمر في الاختيار . صحيح ان الانسان يختار باستمرار وهذا الاختيار يفترض عودته الى قيم اجتماعية والى انفتاح شخصي يتبرعم فكريا ويظهر عملياً كعمل مبتكر . ان للانسان الحق في الابتكار وان اسطورة البدعة التي ما تزال تنخر ضمناً او علنيا اذهان الكثيرين في بلادنا هي دليل على ايماننا ايماناً كافياً بمقدرة الانسان على التقدم والابداع ، ونحن بالتالي ما نزال في مرحلة دينية من حيث التطور الثقافي - عدا بعض الذين شلوا بسبب جهلهم الفردي - . فكلما الاستاذ خوري في عدد الاداب المناز « بعض الاصالاة العربية » . يا اصحاب الشعر الحديث « هي تعبير صادق عما يختلج فسي نفوس الكثيرين ، بعد ان صار التقليد وسيلة في ادعاء الابتكار . الا اننا نفكر ، بعكس الاستاذ خوري ، ان المهادنة والمحاولة في المصالحة بين التقليدي والابداعي هي من ميزات العصور الوسطى وانا كمرب مطالبين في السير نحو عالم جديد ، لا بد لنا ان ننفض تجريباً حتى نؤول الى حالة فكرية جديدة تتناسب مع حاجتنا الوجودية والاشتراكية . ان العودة الى الماضي او الرجوع لا يؤدي غالباً الا الى تكريس خاص للرجعية . انا مطالبون بتخطي حياتنا القديمة ، وان كان التخطيط مثار كل الفضائح . انني اقدر الاستاذ خوري واشكره على كلمته اللطيفة وارجو ان يطلع علينا باضواء جديدة فيها الشيء الكثير من ربيعنا الشرقي المنتظر .

اما عن الجهل ، فلا ادعي انني عالم بل احاول ذلك . وانا لست ممن يستخدمون وسيلة « جهل غيرك » لكن جهل الآخرين يجب ان

يكشف ، خاصة ان العلوم الانسانية الحديثة تؤكد ان المريض يتمثل الى الشفاء الذهني كلما وعى امراضه . وحتى اكون واضحاً اكثر مع نفسي ومع قراء « الاداب » ، اوضح انني اكتب لاتحرر ، لاخطئ نفسي ولاخطئ بها في كتاباتي . فلست ابغي الدفاع « الايديولوجي » عن أي شخص ، الا ان التخطيط والعشوائية السائدتين في بلادنا وعدم احترام حدود الاشخاص وتقدير حرياتهم وبالتالي مزج السياسة بالشعر بالاشتراكية بالعروبة بالاعلام الخ... وانتاج لوحة خامة لا تدل الا على مدى ضياعنا الحضاري وتشردنا الذهني وعدم نضجنا السياسي . كل هذه العوامل تدفعني الى الكتابة والرد . انا لا ادافع عن اي اتجاه في الشعر ، الا ان من حقني ان اقول رأيي ، وذلك لا يعني انني اؤسس ديناً او اقيم مذهباً ، فما نحتاج اليه حقاً هو الانضباط وتقدير الانسان في مقامه و يجب ان نفهم كل شيء مقامه ومحاولة . وان الفشل والنجاح هما وجهان الطريق . مع الاسف اعود مرة ثانية الى الجهل ، رغم ان الالاح مضر تربوياً ، الا انني اجدني مطالباً . فالجهل « الشعر والنثر والجهل » يعني جهل الاستاذ صبري حافظ بحقيقة الحركة الشعرية النثرية من ناحية ويعني جهله بحقيقة محتوى هذه الاعمال الفنية . اما الاخ الاستاذ مروان الخاطري فقد اجاد حينما رد ، لان هذا يعني اننا نحس بمسؤوليته خاصة وانا مستعدون للحوار - اي للنمر وتبديل موافقنا .

اوضح للاخ الخاطري ان خلافا وقع بين عدة تيارات : التيسار التعصب للتراث العربي الاسلامي بكل ما فيه ، والتيار العربي الاشتراكي والتيار العربي المثالي في الانفتاح على الخارج والمصر على تخطي الواقع العربي كلياً . ولعل انسي الحاج وانا نعتبر نفسي متطرفين او نعتبر كذلك ، الا ان هذا لا يعني انني اتبنى كل كتابات انسي الحاج ، وهذا لا يعني ابداً انني ادافع عن ارائه التي يكتبها في « اثنهار » فهو وحده مسؤول عنها بالطبع . فحينما زار انسي الحاج باريس كتب في ملحق النهار ما معناه : ماذا يحدث لو ازلنا لبنان من الخريطة . وانسي متطرف ، لكنه على حق في تطرفه ، اذ ان ادعاءاتنا الفارغة وجهلنا العارم ادت بعضنا الى ان يستحيلوا صفادع في مستنقع التاريخ . وانسي كما اعتقد رجل شريف وهو لا يهتم كما اعرف بالمشاكل السياسية بصورة رئيسية ، وهو على الاقل لم يكتب اعمالاً ولا مقالات او قصائد سياسية . اما قصيدته « نشيد البلاد » المنشورة في « لن » الصادرة عام ١٩٦٠ ، فهي تعبير عن قرف خاص ضاق به انسي ، خاصة بعد ان كثر تجار الوطنية وصارت تباع الاسهم في البورصة . فيا اخ مروان الخاطري اهلا بك ، ونحن نعرف ان سوريا الجديدة ابداً تجتذب رجالاً مهمين في الشعر : سليمان ونزار ، الا ان هذا لا يعني ان نقد هذين الشعارين من الامور المحرمة . وهذا يفرض علينا ان نتخلص من جهلنا ، وافول لك يا سيدي بكل تواضع ان المقاطع الشعرية التي « تدعي » ان قائلها هو يوسف الخال هي في الحقيقة للشاعر انسي الحاج . واما ان تسألني هل هي لصالح الاستعمار ام لصالحنا كمرب قوميين اشتراكيين . افول لك هذه مشكلة معقدة . اذ ان التأويل يحمل شيئاً من التفضيل . واذا كنا نريد الدفاع عن انسي فنقول انه اراد بذلك ان يتمرد على جو المواطنة المسموم والدليل على ذلك انه اورد في قصيدته صوت هؤلاء الادياء الذين يجيئون « - خائن » . فهذا عمل مقصود ، غاية تحرير الانسان من هؤلاء التجار . وانا شخصياً ارى ان هذه هي رغبة انسي الحاج الحقيقية ، رغم انني لا اوافقه على طريقته السلبية في التعبير - اذ انها صعبة الفهم ، ولو عمد الى الطريقة الايجابية لتخلص من كل الاتهامات التي الصقت به وبسواه . واسأل الاخ الخاطري هل نرضى عن كل واقعة بكل فضلاته وخزعاته واوساخ الاستعمارية ؟ طبعاً انت توافقي على ضرورة رفض هذا الواقع شريطة ان نعمل جدياً على خلق عالم آخر ، ولعل هذا ما يحتاج اليه انسي الحاج ومعظم الضائعين في بلادنا مع شكري وتقديري .

خليل احمد خليل

جامعة ليون

## رد على نقد

بقلم : نايف شرف الدين

من المؤسف حقاً ان يطلع علينا ناقد مثل السيد سمير فريد بنمط جديد من النقد ، ان اتصف بشيء فائما يتصف بالهدم والنسف والسخرية ، لا بالبناء والتقويم والجدة كما تقتضي مهنة النقد الحققة . والشيء المضحك في هذا النقد لقصة « الك » هو تلخيصه الرديء جداً لها ، وعدم فهمها فهماً تاماً ، حيث هيا بعمله هذا فرصة تشويه القصة تشويهاً بغيضاً .

وبدا الناقد العتيد بتلخيص القصة هكذا : « خرج نعيم بعد خمس سنوات من السجن ساعياً الى قتل ليا ، وهذه هي زوجة القاضي الكهل ... الخ . » ولا اريد ان اتم بقية الكلام حيث اني مضطر للوقوف قليلاً امام حقيقة تدفع الناقد بالجهل وبقلة الفهم والتزوير المتمدد . ان ليا ، يا حضرة الناقد ، ليست زوجة القاضي ، بل هي زوجة المختار ولست ادري من اين اتيت بكلمة « كهل » هذه ، فبالله عليك ايها الناقد كيف يمكنك ان تحكم على قصة حكماً عادلاً دون ان تكون قد قرأتها قراءة جيدة ؟ حتى لقد خلطت بين القاضي والمختار .

واعود الان للقصة ملقياً عليها ضوء التلخيص الذي تستحقه : نعيم صبي يتيم فقد والديه وهو ما زال صغيراً وقد تشرذم لمدى ست سنوات باحثاً هنا وهناك عن لقمة عيش . وساقته الصدفة الى منزل المختار حيث من عليه هذا الأخير يعمل في زريبة المواشي . ورآه زوجة المختار فاعجبت به ولنفوذها الكبير على زوجها رقتة الى رتبة مراقب عمال واسكنته مسكناً جميلاً . وفي احدى الليالي ، ونعيم مستلق في غرفته دخلت عليه ليا ، وبانوثتها الفائرة ومداعباتها اللذيذة وتهديدها له ان لم يطاوعها وقع المسكين في حبالها ، فلم يستطع ان يقاوم جمالها او ارهاها به بتخويفه من العودة لحياة التشرذم والشقاء . وتشاء الصدفة ان يعود المختار من رحلته فجر احدى الليالي في اللحظة التي كان بها نعيم يهيم بمغادرة غرفة ليا ويرتبك ويقع على الارض فيحدث ذلك صدى في ارجاء المنزل . وعلى الفور تصرخ ليا باعلى صوتها مستنجدة بالمقدم لينقذوها من نعيم مدعية انه يريد اغتصابها محاولة بذلك تبرئة نفسها . ويقيده نعيم بالجبال ويرمى في ساحة الزريبة ويجمع حوله اهل البلدة ويمطرونه بسيل من شتمهم تزلفاً للمختار الذي يقيدهم بديون لا يستطيعون ادائها ، لذا فهم يخافونه . بل يحاولون دوماً استرضاءه . ويصمم نعيم بينه وبين نفسه على قول الحقيقة للقاضي ولكنه نتيجة تردده وعدم جرأته لا يقول شيئاً من الحقيقة ، ويكتفي بطلب الرحمة ، ويحكم عليه بالسجن خمس سنوات . وبعد انقضاء مدة الحبس يخرج مصمماً على قتل ليا ، بينما تقوم هي باحياء عيد ميلادها . ومرة اخرى ينتابه التردد وتخونه الجرأة ويتقافذه حبه القديم لليا فيمر موكب ليا بسلام ويفادر نعيم كمينه وهو يجفف دموع القهر .

هذا هو ملخص القصة التي قال عنها حضرة الناقد انها « حذوتة » وعن كاتبها انه « يعيش في فراغ فكري عظيم ، عليه اذا اراد ان يفعل شيئاً ان يملأ بما يصير معه كاتباً ذا معنى » .

كنت اود لو تفضل حضرة الناقد العتيد فشرح لنا هذا الفراغ الذي يدعي انني امش فيه . وما الشيء الذي املاه به لاصير كاتباً ذا معنى . ان النقد هو عملية تنقيب جادة تؤدي الى اظهار القيم الجمالية والفنية من جهة ، والى اظهار المساوىء من جهة اخرى ، وفي آن واحد ، وبصورة خالية من الاحقاد ودافعة نحو التقويم والاصلاح والبناء الفني للقصة . وهذا ما لم يفعله الناقد .

واعود الان للقصة : ان شخصية نعيم بكل ابعادها وجوانبها شخصية موجودة في مجتمعنا ، فهي تربنا عن كتب ثمرة الفقر اللعين ، وواضع المجتمع الفاسدة التي تخرج الى الحياة اناساً ضفاف الشخصية

مترددين عديمي الجرأة يتسكعون هنا وهناك ليحصلوا على خبزهم المزوج بالذل والقدارة . فهم لذلك سهلوا القيد متقلبوا بالشعور والعاطفة اذا سقطوا في محنة لا يعرفون كيف يتخلصون منها .

وامثال نعيم هذا لا بد ان يكونوا دائماً وابداً ضحية الطبقة العفنة التي يمثلها المختار وزوجته ليا . فهذه المرأة الخاطئة بالورثة لم يكن نعيم ضحيتها الاولى ، بل كان هناك ضحايا عدة قبله وسيكون ، ايضاً ، ضحايا عدة بعده ، كما يتبين في القصة . وهذا الطراز من النساء تراه دائماً يحصل على ما يريد ويمارس هواياته الشاذة بصورة علنية خالية من كل خلق .

ان المختار - وقد اتخذته نموذجاً لهذه الطبقة الفاسدة - كان يعلم ان زوجته تخونه مع اكثر خدمه ، ولكنه كان يتجاهل ذلك طالما انه يجري بعيداً عن نظره . والا لماذا لم يطلق النار على نعيم عندما ضبطه في غرفة نوم ليا وزوجته ؟ وهل هو صديق ادعاء زوجته فعلاً ؟ ان المختار رجل جبان . كل هذه الطبقة تتميز بجبن مزمن . والسلاح الوحيد الذي يجيدون استعماله هو الخداع والظن بالظهر بخنجر اصفرهم الرنان .

بقي ان نقف قليلاً عند بعض الناس امثال الحاج محمود - فسي القصة طبعاً - الذي لا يتوانى عن الراوغة والدناءة والتملص لصالح المختار وهو عالم بان نعيماً عشيق ليا منذ مدة . ولكنه لا يجرؤ ان يدافع عن هذا المسكين ، بل يسارع ليكيل له الشتمائم مداهنة منه وخبثاً ، لانه مدين للمختار بما لا يستطيع سداده .

وبعد يا حضرة الناقد هل الممت الآن بالقصة وهدفها ؟ ان كنت قد فعلت فجزاك الله خيراً . وان كنت ما زلت عند رأيك بالقصة فاسمع نصيحتي وتخل عن مهنة النقد لانها ستجلب لك المتاعب ووجع الراس !

نايف شرف الدين

الكويت

## آخر منشورات

### دار الاداب - بيروت

ق.ل

● دور العرب في تكوين الفكر الاوروبي

● للدكتور عبد الرحمن بدوي ٣٥٠

● تجديد رسالة الفران لخليل الهنداوي ٢٥٠

● جومبي ( رواية ) لاديب نحوي ١٢٥

● الخيل والنساء ( قصص )

● للدكتور عبد السلام العجيلي ٢٠٠

● رحماك يا دمشق ( قصص )

● للدكتور سهيل ادريس ٢٠٠

## قصص العدد الماضي

بقلم : منير العكش

( ١ ) - رزئت القصة القصيرة في العالم العربي بفيض من فوران الاغرار ، ولاد بها المهزومون من تجربة الشعر والفنون الادبية الاخرى ، يتنفسون بها على الناس ، ويرخصون هذا اللون من الابداع ويتبدلون . كن بكورة العهد بالقصة القصيرة ، سرت لاصحاب المواهب الضحلة ان ينسلوا اليها ودفعت بالتكسبيين من عشاق البطولة « الكيخوية » الى تزييل هذا اللون من الابداع وتجويف مفهوماته الجادة ، واشاعة الفوضى فيه .

وقد نرضت القصة القصيرة والشعر الحديث لهذا الداء معا ، ثم اسفاهم الدرب للشعر او كاد ، وطرده المرتزقة من حليته ، فلم يبق الا صامم او ضباب ، لما توفرت له من المواهب الحية والجهد المثر، والمعاناة الطويلة ، والنقد الصريح الجاد ، عد عن ذلك الى المنافسة الخطيرة التي هددت تجربة الشعر الحديث بالموت ، وحشنتها على الصقل والتجويد . اما القصة القصيرة فما توفر لها ذلك ، وما زالت تخب في سراويلها البالية ، وبمور في اوزاع من المفهومات المتناقضة البهجة ، يستوي في ذلك جماعة القص وجماعة النقد .

ومن الواضح ان اخص الفنون الادبية في عدد الادب الاخر ما سيق الى باب القصة القصيرة ، فالتربة التي بسقت فيها القصص الثلاث متنافرة من نحو البناء العضوي والنفسى ، ومن نحو المنطلقات النظرية لهذا الفن .

( ٢ ) - قصة « دخان ابيض للمداخن » رمز للاجتماعات التي تفصل بين عهدين ، واذان من المجمع المسكوني بانتخاب « بابا » جديد ، وقد احسن القاص في التقاط الرمز ، والتنبيه عليه في خلال عرضه ، وخلاصة القصة :

« ان فريال نالت الثانوية العامة ، فتمنعا والدها من دخول الجامعة ، واستنفر لذلك مجلس العائلة لبحث المشكلة ، وفي انعقاد المجلس تهجم فريال كالاسد ! ولقي خطبة عصماء في تحرير المرأة ، فينخاض المجمع (امامها - وان لم يصفق . ثم تذهب فريال الى الجامعة ، وتعود الى البيت . وينامها الاهل طويلا ، فلا يجدون اثرا لعض الثعالب والذئاب!) والقصة امتداد لفن الروائي الحبوب !! احسان عبد الفتوس ، الذي طالما اذنتا جمجمته من قبل ، وطالما عاش المراهقون في خمسينات القرن يلفون سخفه ومغالطه ، وهي صورة لهجرة العالم العربي المزيفة الى المدنية في اقبص صورها ، وابعدا عن التطور الانساني . وقد جاءت القصة نمطا للنزق والتهمرد ، واسلوبا للتصور الخاطئ لمشكلة المرأة من نحو ، وحلها من نحو آخر .

وما كان يمتينا هذا اللون من التفكير لولا ان انعكس على البناء الفني للقصة ، فالبطل هو القاص ، وليست « فريال » كما يلوح للمراض المستعجل ، فهي مغمورة ، لا يبين لها صوت لولا حديثها الخافت الذي استعرضت فيه اترايبها ولداتها وجيرانها ، ممن تيسر لهن دخول الجامعة . وهي انثى كوكيها القاص من جيلة نزقة تشف عن رؤياه لسرحة مشكلته في ساعة المعاناة الكثيفة بالواف الحارة ، وخلع عليها كثيرا من نفسه وشعوره ، لذلك لا نستغرب ضياع ملامحها الجسدية والنفسية التي استقرقتها نفس القاص وجسده ، فالدقة العاطفية طاغية على العمل الفني ، حجبت نفس فريال المزقة وراء سيل من الخطابة العامية والكلمات الرنانة ، واقل ما يبين يدنا من هذه الدقة الخطابية :

« وتقذف في وجههم احتجاجها ، وتعلن امامهم تحررها من رجيمتهم ، من سلاسلهم الصدنة ، من اغلال تقاليدهم ... وتكاد تصرخ بملء فيها : « انا حرة ... انا سيدة مصري ... وتهب في داخلها ريح ثورية هائلة لا تقاوم تدفعها بقوة لا تقاوم .

ثم يمضي في جزء آخر :

« حرام عليكم . في بلاد الناس يهثون الفتاة لان تكون طييبة او مهندسة ، او عالمة ذرة .... اما انتم فتريدونها ضلعا كسيرات تدلون عليها دائما بالتفوق والحماية ، وآلة صماء للتفريخ ، ووعاء للجهل والفراغ ، وفارورة للطيب والسلوى النافهة » .

ولا ينسى القاص ان يستعرض على لسان البطلة تاريخ الحركة النسائية ونوايغ النساء في العالم العربي بحماسة مفرطة ، ولكنه يهمل عن عرض ذلك في المجتمعات الغربية !

اما البناء الفني للقصة فهو افضل الابنية الثلاثة لقصص العدد ، واكمل النماذج التي عرضت ، فالقاص متمكن من اسلوب العرض في اهلاله وحبيته وحله ، واسلوبه يجذب انتقارئ اليه ، ويعتمد على الوصف النفسي المباشر للعواطف والاشياء ، يلمسها لمسا كحسو الطائر ، ولا يلبث طويلا عندها ليتعمقها ، كانه منوجس على قووات الدفقة العاطفية - محور القصة . ولو انه كتبها على مهلة من امره ، وهدة من عواطفه لاحسن واجاد .

ولعل هذا النموذج من كتابة انقصه القصيرة من اقدم النماذج التي عرفها الادب العربي الحديث وهو اقرب الى ما يعرف بـ « الحكاية الواقعية » .

( ٣ ) - اما « الحزن ... والعيون الصغيرة » ، فليست قصة ابدا ، ولا صير عليها ، فهي تنمي الى فن ارفع من فن القصة القصيرة ، واكثر الذي افنى فيه نفسه وحسه ان يستغرقه جمود القصة القصيرة ويشوهه . حساسية ، واظن « عبد الرقيق الجوهري » لا يريد لهذا اللون من الابداع تحديته اقرب الى الشعر الموحى ، وانصالة بالاشياء الصغيرة مسرف في الحساسية ، فهو واع لجولان الحياة في جوانيته الحزينة ، يراهب ببصيرته الرهفة انفعالاته مع الوسط الخارجي ، ثم يخرج تلك الانفعالات في اطر لونية ، واضحة نادرة ، وضبابية نادرة اخرى ، وفي الحالين كليهما تجد لوحات من صناعة فنان اصيل مبدع .

لقد استطاع ان يخلق الجو الذي يريده نفسه بوضوح ودونما مواربة ، ومن غير ما كلفة ولا صناعة ، فحين يمنح القارئ هذه الصور المثورة المتعالية ، انما يريد ان يطلعك على سر خبيء في مطاوي الصور ونواهد الحروف ، فاللوحة عرض ظاهر ، اما السر فهو القصد المشهود . ولعله « ماما » الحزن التي عنانا بقوله :

« هناك بعض الاطفال يحزنون حزن الموني ، حزنا اعمق من حزن الكبار ، ولكن اخي الصغير لا يعرف كيف يحزن ، يبكي بدموع كبيرة صافية ، ولكنه سرعان ما يتعقب فراشة حائرة في فضاء الدار او نحلة ، او حتى ذبابة فينسى دموعه ويسألني عن « ماما » هذه النحلة ، عن « بابا » هذه الفراشة ، ولكني انا لا اجد من أسأله عن « ماما » الحزن .

ان الوحدة العضوية غريبة عن هذه « الابداعة » ، فلا اتفاق بين لوحاتها في الظاهر ، والكاتب سريع القفز ، متوذب الفكرة ، جملة قصيرة محترقة ، وافكاره ينفصحا من جوانية مزقة ، لذلك لا نستغرب هذا التمزق العضوي الظاهر . ولعل سحابة الحزن التي تنظم العمل الادبي قد اشاعت فيه وحدة نفسية قوية .

نستظهر على ذلك بوحدة الالوان التي يختارها « عبد الرقيق الجوهري » لاني استعرضت الالوان المنتشرة جميعا وذهلت . القطة : رمادية . اظفارها : مائلة نحو الزرق . عربة السفر : طويلة مظافة . الدرب : مظلم . الخاطر : اسود . الشعر : مائل نحو السواد ، وهي جميعا ألوان حالكة مظافة حزينة تنتمي الى فصيلة « الزرق » ، ولا اظن ذلك مفتعلا ، وانما أقول : ان ظاهرة الحزن قد اطافت لونه بعفوية سمحة منسرحة .

اما البفتان اللتان شدتا عن هذه الفصيلة ، فهما للزينة ، الاولى : قطرات من الدم القاني على يدي اخيه الصغيرتين ، والثانية : ضوء منبعث من عيني قطته الحزينة في الظلام . فهو لا يستمد ألوانه من ضوء الشمس او من مادة الحياة النابضة ، وانما يستمدها من المشاركة الوجدانية بينه وبين عيني قطته الحزينة ، او في قطرات الدم المعبرة عن



الموت في أبشع صوره .. صورة الذبح . وهاتان صورتان مثال لتمزق الوحدة العضوية ، وظيفان الوحدة النفسية .

ان « الحزن .. والعين الصغيرة » غنية جدا بالعواطف الرومانسية ، ولا ادري لماذا يحمل بعض النقاد عصيهم على « الرومانسية » ، كأنهم يتصورونها لونا من التعبير ، او اتجاهها في الادب ، او مذهباً ينهجها الفنان ، وهم لا يعلمون انها - بالإضافة الى ذلك جميعاً - تعبير عن سلوك نفسي ملهوب ، ضارب في اعماق الانسان ، وليس مفروضاً من الخارج . وكـم يحز في نفسي ان يكون وراء هذه الظاهرة موقف فكري مسبق .

واخيراً . هل يشكل هذا العمل الفني الرائع قصة قصيرة ؟ .. ابدأ .. انه تصور خاطيء للقصة القصيرة .. سمه ما شئت خاطرة .. ابداعه .. شعراً مطلقاً .. ، ترجمة ذاتية .. . لانه لا يمكن أن نطلق على عبارة مزوفة ، وصورة ملونة ، وكلمة منممة ، ومشاعر مضطربة ، وخواطر حزينة مترعة اسم القصة القصيرة .

{ - وعلى النقيض من هذا الجو الضبابي الرائع ، وهذا الحزن المترف ، وهذه الصور الصادقة ، تقف القصة الثالثة وكأنها بفرير سياسي مسف ، يمتد في الزمان العريق الى سفير برك » .. خمسون عاماً وهذا المفري يفور في نفس العاص ويغلي ، وخلاصته :

« ان الدولة العثمانية القذرة بعجت الاستقلال الذاتي للبنان ، وجندت « الطبيب » الشجاع في جيشها ايام الحرب العالمية الاولى لحاجتها الى الأطباء . وسبق انطبيب البسى « طوبراق قلعة » فوصف مساكنها القذرة واهلها البائسين ، وامامها الذي يعد مخالفات الله للدخول الى السماء ، ومختارها الجشع ، ونساءها اللاتي استحياهن الجيش المظفر ، ثم اكد لنا - على عادته - ان عددا كبيرا من ابنائها غير شرعيين ، ووصف لنا عمله فقال : « ساعة اقضيها في الصباح على الوقوف مع زبائني .. واقضي الساعات الاخرى في « اكل وشرب وطق حنك » مع رفاقي الضباط ، وليذهب الطب كعلم الى الجحيم » .

وتنتهي هذه الخلفية النفسية للقصة ، ان هذا الوصف الخارجي المتعمد ، يريد به القاص ان يهيئ لعملية استمزاز وفرف عام وليستطيع ان يقدم بين يدي ( غايته ) من هذا التقرير ما ينفذ به الى قلوب القراء . ولكن هل يوفق ؟ .

بعد ذلك ، تصدر الاوامر بنقله الى « زيتون بيلى » مع رفيقه « المهرج » ( شريف ) الذي لا تعرف عنه سوى انه يشارك الطبيب الشجاع في كراهية بني عثمان ، وفي منتصف الطريق تبدأ الازمة .. يعرضهم مشهد « عصر القلب عصرا » ، فورا الصخور نهر من بول ، وبحر من فيء ، وتلال من قمل ، واسراب من ذباب نفث في غارة وحشية على فتى دون العشرين ، اعزل من السلاح اسمه في المتن « احمد اوغلي محمد » . ويتبين للطبيب الهمام ان الفتى فار من الجندية العثمانية ، فيسر جدا ، ويترك صديقه المهرج شريف عنده لينذهب الى المعسكر القريب ويحضر له علاجاً . ويركب الحصان الذي لم يجد ركوبه في حياته ( ! ) مع انه حدثنا من قبل انه ركب عليه « خمسة وعشرين كيلو مترا » ، وفي المعسكر العربي يقابل القائد الذي سمع عنه خلال هذه اللحظة العاجلة انه مولع بمعاشره الفتيان ، ويقص على القائد قصة الفتى ويطلب منه اللون ، ويتجههم القائد قليلا ثم يعطيه الدواء اللازم ، ولا ينسى الطبيب هنا ان يسب الدين الذي يحكم به بنو عثمان هذه البلاد . ثم يعود الى الفتى الفار ليحده ميتا ، ويدفنه مع صديقه المهرج ، في ترتيبة حلوة من كيل السباب والشتائم » .

هذا هو موجز التقرير السياسي الخطير ، وهو يشبه في المنطق النظري حكاية « دخان ابيض للمداخن » ففي الاثنين حماسة مفرطة لوقف مسبق ، ولكن الموضوع الذي ما زلنا نعانى الى اليوم في تلك القصة ، هو في هذا التقرير من نبش الدفاتر العتيقة ، وكلاهما يعالج قضية من زاوية شعبية متخلفة سطحية ، لا تعرف اتزاناً ولا روية . ان العواطف الانية التي انسمت بها القصة الاولى لم تهدأ هنا ولم تعرف قراراً ، برغم قدم التجربة وعمرها الذي يكبر الاولى بخمسين عاماً ، فهي

عواطف مخمورة مبيتة ، ترجع الى الحرب الاولى ، لذلك فقد عانت القصة من نفس ( الانفلات ) العاطفي ، وارهقت بتحيز لا مبرر له ، لان المشكلة التي اراد ان ينكأ جراحها قد طواها الزمن وعفى عليها ، وغيبتها حادقات العصر السريعة المتدفقة ، ولم يبق لها من اثر الا فسي رؤوس الحافدين من مخلفات ذلك العصر ، وانا اصر على ان اثاره هذه المشكلة يرجع اول ما يرجع الى الحقد ، ثم الى التنافس الملحوظ بين العنوان والسطر الذي يليه .

اما النزق والتمرد اللذان طفحت بهما نفس « فريال » فقد اضيف اليهما عند الطبيب البطل نرجسية متعالية على المشكلة ، وتقدير لموقف فكري معين ، ومسايرة لعواطف مكتوبة ، وحقد ظاهر فسي قلب الصور والحقائق :

فالفرار من الجندية على سبيل التمثيل جريمة تستحق الموت عند كل الشعوب ، وموقف تنفر منه النفوس الصالح وتكرهه ، ولكن القاص لا يرى هذه الحقيقة ، بل انه يتجاوزها الى النقيض ، مسايرة لموقفه من بني عثمان ونظام حكمهم ، والامر سهل يسير ، لو يسر له شيء من التمكن في فن القصة ، ولكن حرارة الموقف لم يدع له شيئاً من روية ، فالفرار حلال ومسموح به طالما انه من الجيش العثماني القذر ، ولذلك حشد لهذا الفتى المشاهد ( الساوية ) الفجة ( جحافل القبل والقيء ، والتيفوس والذباب والوحل والحمى والبول والتورم ومرض الفيصل ) وهلم جرجرة من امثال هذه المواقف المتعذرة .

ان اسلوب التعبير مستعمر بهذا الموقف المسبق ، ففي الرفع كلها اشتات مثثورة من هذه الحماسة ، ولولا طفيان هذا النمط من التفكير على اسلوب التعبير لما جاز لنا نقده ، اذ للقاص ان يرى ما يشاء وان يعتقد ما يشاء ، اما ان يعود اليه ، اذ يبدو من انخلاف بين اسم الجندي في العنوان والتمن ( « محمد اوغلي محمد » في العنوان و « احمد اوغلي محمد » في المتن ) ان المؤلف قد سحب من درج وثائقه السياسية ( فيشا ) مفلوطا ، سيتحننا بغيره بعد حين .

ان الاسلوب العام للقصة منصرف الى الالحاح على الجمل الخطابية وكلمات القرف المكرورة المعادة ، والصفات الكثيرة التي يذررها في كل مكان ، فالسلطان رشاد : « السلطان ابن السلطان السلطان محمد رشاد خان » ( اكثر من مرة ) والامام : « يعد مخالفات الله للدخول الى السماء » ( كانه راعي كنيسة ) . والقائد « يحكى عنه بالسر انه مولع بمعاشره الفتيان » ، « وانه يسوق القطعان البشرية للموت » . بالإضافة الى النقول الكثيرة من كتب التاريخ التعليمية عن فتنة ( ١٨٦٠ ) وعن بروتوكول الشرف الذي فرضته الدول الاستعمارية على الدولة العثمانية القدرة لمنح لبنان استقلالاً ذاتياً ، وعن الوطن الذي « يلعب حكامه بقدرات الانسان ويرقصون على قبور من يرسلونهم الى الموت » ، ثم هذه الجمل الفجة من مثل ، « ما اكفركم بالله الذي باسمه تحكمون البشر » .

من ذلك يتضح ان للقاص ان يعتقد ما شاء ، اما ان ينقل ذلك الى القصة فلا بد له من ذوق وبران في العمل الفني ، ودراية بأسلوب التلويح والتعريض البعيد عن الخطاب . وحين يكون المنطلق النظري للقاص خاطئاً في التصور ، مستعمراً للقوالب الفكرية الجاهزة ، والمواقف المسبقة ، فعليه لكي يقتنعنا ، ان يمنحنا فنا تسرب منه فكرته في طلاقة ويسر ، لا في خطابة تطن فيها السباب .

واخيراً ماذا يريد الدكتور جورج حنا ان يمنحنا فسي تقريره السياسي ؟ اريد ان نشفق على الفتى الفار النجبان لانه من الجيش العثماني ، اذك مسوغ مقبول ؟ . ام يريد منا ان نبصق على الاستثمار البقيض ؟ .. اننا لن نتخلف ، وقد بصقنا من قبل فسي وجه فرنسة وغيرها ، ولكن رطلا من بصاق لا يبيني عملا فنيا .

هـ - بالنسبة للمسرحية اعتذر لآخي نديم عن تخلفي ، وارجو ان ارسل اليه النقد في رسالة خاصة مع تحيتي اليه في غربته .



# النشاط الثقافي في الغرب

رسالة من سعد الله ونوس - باريس



## مشرحة (( الحواجز )) لجينييه

\*\*\*

بضع مئات من المراهقين ، وبفايا هزائم الجيش الفرنسي فسي الهند الصينية والجزائر ( المحاربين القدماء ) يجهموا أمام مسرح الاوديون ، وراحوا يصخبون بكل ما تختزن هياكلهم من الظنين المسمامي الاجوف ، شاممين ، وهاتفين - جوهريا - ضد الفن والكلمة . وفي نافذة من الدور الاول بالمسرح ، وقف (( جان جينييه )) ، بوجهه الذي يسبح منه حزن عيى ، يرمى لشهد صامتا تطفح عيناه باكتساب نفاذ ونداوة غامضة . تلك صورة محتشدة بالملاني . الكاتب يعيش انتصاره ! ولئن كانت كل الكلمات تلمح الى هز بلادة الانسان . الى لفلة سكونه ، وطمانينته الزائفة في عالم يقص بالشور والعذاب ، فان صوت جينييه يريد ان يمضي الى ابعد واعق . يريد ان يجرح ويكوي متخطيا كل الاعنابات ، ومخلصا فقط لخطوط رؤياه القاتمة ، التي تحفر في ذهنه انلاما غائرة ، وترخي على عينيه ظلالها . وها هي الجراح تخور . ونصرخ في الساحة الوسيمة التي تطل عليها واجهة الاوديون ، وصمت جينييه المليء . ثم لم يفت الضراخ الابح غضب الجرح ، فانهالوا على الواجهة بما يحملونه من بيض وبندورة وحجارة وسط هبة من الانهيار المسعور الدائخ . . . كانوا عراة . مزق جينييه كل افنتهم ، وانتزع حتى اسمالهم الداخلية . وكانوا يحسولون الان ان يثاروا للفضيحة بأشد الاساليب بدائية ووضاعة ، طارحين من جديد ولمرة ثانية خلال هذين الشهرين ، قضية « حرية التعبير » في فرنسا .

المرة الاولى ، اثار القضية منع فيلم جاك ريفيت « سوزان سيمونين . . راهبة ديدو » . ومع تقديم مسرحية جان جينييه « الحواجز » ، بعد خمس سنوات من صدورهما ، في مسرح فرنسا « الاوديون » نظهر القضية مرة اخرى وبصورة أعنف .

ويقول الفرنسي هذه الايام ، وهو يضحك بمرارة : « نعم . نحن احرار . ولكن لكي تقام في باريس مسرحية لجينييه ، ينبغي اذن ان نبني مسرحا غير قابل للاحتراق ، وان نفتش كل المتفرجين قبل دخولهم الى الصالة ، كي نطمئن الى انهم لا يملأون جيوبهم بالبيض والبندورة وقنابل الدخان . ثم فوق ذلك كله يجب ان نحشد نصف شرطة المدينة حول المسرح ، وفي الاوقفة بل وبين صفوف المتفرجين . . انظر كم هي حرية سهلة هذه التي نتمتع بها ! » .

وبالفعل ، كانت كل العروض ، باستثناء الايام الاولى من بسدء تقديم المسرحية ، حافلة بالوان من الشغب جعلت مهمة العاملين فسي المسرحية مشحونة بالتور ، والتوفعات الخطيرة ، وحفرتهم الى بئل أعفق ألوان الاخلاص لمجابهة هذا التحدي القوي لكل القيم الفكرية . كانت الكراسي نهال عليهم من أعلى المسرح ، وفي مرات جرح بعضهم . وفي مرات اضطروا الى التوقف واسدال الستار الحديدي . لكنهم دائما . . كانوا يعودون بعد فترة قصيرة الى المسرح ، ليمتوا المصارمة الفنية التي بداوها ، بشجهم تصفيق المتفرجين ، وحماسهم في ابعاد عناصر الشغب . . . وقد وقف جان لوي بارو - مدير المسرح - في احدى الامسيات ، ليقاطع الضوضاء وصراخ المهاتين والتهاتفات المعادية ، قائلا : « باسم الحرية الانسانية أساكم الهدوء . اذا كان البعض

لا يحتفل هذه المسرحية فاني اطلب منهم الخروج . ان العرض سيستمر حتى نهايته » .

وبعد لحظات ، عاد المثلون الى المسرح حاملين حواجزهم ، وكلماتهم المعادية الحادة . . أما في اخر أمسية قدمت فيها « الحواجز » فقد انفجر الجنون منطرا . هؤلاء الذين نسميهم الاوساط الفكرية الان « الفاشستيين الصغار » يريدون ان يمضوا في تحقير « الحرية » الى ابعد مدى طاله بذاء الارهاب . ولهذا لم يكتفوا بالمويل . . بمقاطعة المثليين والقاء الكراسي على المسرح كما فعلوا مرارا ، بل رموا على الصفوف الاولى قنابل دخان بث انفجارها الرعب في اوصال المتفرجين ، وحدث هرجا وفوضى شديدين . ثم حاولوا بعد ذلك احراق المسرح بكليته . وقد شبت النيران في بعض الاوقفة ، وكاد مسرح الاوديون يتعرض لكارثة حقيقية لولا مبادرة الشرطة والمتفرجين الى اخماد النار . . . واضحت بذلك بعض ملامح المحنة التي تعرضت لها حرية الفكر في فرنسا خلال الشهر الماضي . محنة كانت ، بالإضافة الى معناها كردة سلبية الى الوراء ، محملة بالدلالات الهامة .

ان الصدام ، كما هي كل صدامات الفكر مع الاسوار ، يتخذ منذ البداية الشكل اللامشروع . ففي مواجهة الكلمة ، تبرز الاظافر المسلحة والرفيات السادية ، وأجوية العنف ، لتستبدل بالحوار ضفطا صريحا وارهابا غابيا مؤداهما اغلال الكلمة ، ونكليسها بالرعب . وهذا ما يلقي « حرية الفكر » في غيابة وضع لثيم ومليء بالزلق . . ويعتصم من جديد سؤالا يبحث عن حل . . كيف نجابه هذه الضغوط الرديئة من غير ان نخون وسيلتنا الاساسية وهي الكلمة . . ومن غير ان يجرنا الفضب لتبني وسائل اخرى لا تتجانس مع الفكر ؟!

جان لوي بارو . . ومعهم الفرقة المسرحية . . حاول تحقيق هذه المجابهة بالاصرار وبميزيد من الاخلاص ، اذ استمر العمل يقدم حتى نهاية المدة المقررة له . كما انه أعلن حازما ان العرض سيستأنف بداية خريف العام القادم منحديا بذلك كل محاولات الارهاب ، ومعتمدا على مبادرة المتفرج الفرنسي الى حماية ثقافته وتراثه . لكن . . مع هذا ، لا تظل التجربة محملة بالاحتمالات الخطيرة سيما وان القانون ، وهو يحمي مفهوما سلبيا عن الحرية ، ظل على الحياذ ، ولم يبادر . . على الاقل لدائه اسلوب الاحتجاج او وسائله !

وحتى الذين يشتغلون بالكلمات ، والذين كان يفترض رفضهم للارهاب ، أداة لاعتراض على مسرحية جينييه ، نبذوا صناعتهم ، وراحوا يعرضون على العنف ويباركونه ، بل ويستعملون السلطات على مدير مسرح الاوديون والعاملين فيه ، كما فعل الناقد الفني لجريدة « الفيجارو » جان جاك غوييه . وبعد ان بدأت شخصيات جينييه تتكلم على المسرح نسي هؤلاء طقوس القداسة التي يلفون بها الحرية . . نسوا المنطلقات التي يتمترسون خلفها حين يتعلق الامر ببرهنة ايديولوجية نظرية . كما تجاهلوا ايضا كل المفالات الطافحة بالمبارات الضخمة التي دبجوها انتصارا « لكاتب يحاكم » . . وآلقوا بانفسهم مع « الشغب » كاشفين حقيقة اللعبة الزوجية التي يمارسونها . فليست الصوفية التي ينافحون بها عن الحرية اذن الا قناعا في كرنفال الجدل والمناظرات . وحين تدفع الاحداث ، على حين غفلة ، ريجا قوية ستتطير الاقنعة وستتجلي حقائق كثيرة على مستوى الايديولوجيات والاسس النظرية . ولن ادخل الان في دوامة « اليمين واليسار » الفرنسي ، لكن يكفي القول ، بان حداثا عابرا قد كشف هوية الحرية التي يصلي لها بعض محوري « الفيجارو » ، وسواهم . . وابان ما الذي يخفي وراء « البناءات » النظرية الثرثرة .



جان جينيه

وسيكون على الفرنسي خريف العام القادم ، ان يقول كلمسة صريحة بممزل عن الذين يزيفون له مفاهيمه ، او يزورون وضع الحقائق بين يديه . ولن يكون هدف الكراسي التي نهدف على المسرح ، موهبة جينيه فحسب ، بل جريته هو ياندات وقدرته على حماية براهه وقنه . والان ، لنمض الى العمل ، معجاولين كل ردود الفعل والعضايا التي بلورنها . فها هو السنار يرفع ، ورحله الغريبة الشعرية تبدأ .

\*\*\*

منذ اللحظة الاولى يومض ملمح اساسي من ملامح المسرحية . فكل شخصية تدخل حاملة معها حاجرها الذي يرسم على سطوحه دون عنايه ، وبصورة ايمانية فحسب ، الاتسياء ودواب الواقع اليومي . ( يدخل سعيد جارا وراءه حاجزا ذا اربعة اضلاع يرسم عليه قبر عربي وشجره بحيل ) ... ان العالم بوجود مداني مزدحم بالانسياء و « الملكات » .. كاطار تعيل يحددنا . ويرسم معاسات حركتنا . يقلص ليصبح خلفية ناعمة ، وظلالا عابرة توج وراء الانسان ، وتزامل بوسانه المضطربة المعقدة . وهذا الفصل يمس من العالم الخارجي كنانته .. تفصيلاته ونحديدها ، ويمنحه نوعا من التجريد يفك عن الشخص فيودهم ، ويحررهم من ارتباطاتهم المحلية والجزئية ، ليعطي دلالتهم بعدا اوسع واعنى . هي مزاجية فنية بين الواقعية والشمول ، بين المحلي والانساني تتلامح من خلل الحواجز المطلية برسوم اشياء لا تبدو ، وهي بقرص هويننا ، عرضا نافعا وخادعا . كما ان الملكات ذاتها ، التخوم الشائكة والفاصلة بين الناس ، تنكشف لامشروعيتها ، اذ نحول الى رسوم مضحكة على مسطحات ورفية . الذين يملكون بيارات البرتقال ، والذين يملكون الرمال فقط ، لا يملكون في نهاية الامر الا العبابا ورفية . وهم في بؤرة هذا الترميز الفني متساوون بصورة تدين هذه السلسلة من الاحداث والوافف والقيم التابعة من ذلك الشعور الزائف بعدم المساواة .

ولهذا ، على الرغم من ان المسرحية تتخذ لها مكانا : الجزائر . وتاريخا : فترة شوب الثورة الجزائرية ، يمكننا بسهولة ان نلاحظ اتساع الافق الذي يتشوفه « جينيه » وراء الحدود الظاهرية للزمان والمكان . فليست الجزائر الا تصغيرا لعالم ، وليست المشكلة الا اختزالا لآساة كل الناس ، وربما في كل العصور . ودون هذه الملاحظة ، قد نوع مسرحية « الحواجز » في التباس سيء . كان نتاولها مثلا على انها « مسرحية تاريخية » فقط ، وحينئذ لا بد ان تعمد كبريائنا ، وفخرنا بملحمة الجزائري بعض المشاهد او المواقف الواخزة . علما بان التيار العام هو - كما سترى عما قليل - سخرية مرة من المستعمرين والمسكرين الفرنسيين ، وتأييد للثورة ابان اندلاعها ، واجابتها على اصدااء الاموات الذين لا تفنيهم اتربة القبور ... وادراك دقيق للامتداد التراموي والكوني في بعض مظاهره ، الذي تطمح له مسرحية جينيه ، هو الذي يجعل هذه المشاهد الواخزة غير متعينة ، لا تتناول ثسورة الجزائر بالذات ، وانما هموما انسانية أشمل .

فاذا ما تملينا بعد ذلك ، الشخصين اللذين يظهران امام الحاجز ، مفتتحين المسرحية ، هبت علينا فورا رائحة « ارض جينيه » الحميمة . فسعيد شاب جزائري معدم ، لكن لا يتقصه الخيال . وامه امرأة مدهشة ، مضحكة .. تلبس ثيابا غريبة ، وتنحت كتلة وجودها من الطين .. من الرثالة الانسانية في أحد مظاهرها . ارملة .. فقيرة جدا ذات لسان سليف ، ومعرفة دقيقة بأسرار الحياة .. باصولها المشهقة في الوحل . وهي الان ، حاملة على راسها حقيبة فارغة ، ومتعلقة حذاء جديدا ، يصر سعيد على الا يخلعه ، تمضي لتزوج ابنها ابشع فتاة في المنطقة . ( هذا هو الحظ الوحيد المتاح له ما دام لا يملك مالا يهيء له الزواج بفتاة اخرى مقبولة ) .. ويدوان لاهيين . يطلب سعيد من امه ان ترقص ، ويشرعان في تذوق وضعهما المتآكل على طريقتهم الخاصة . انهما يرقصان ، ويدلان واقع الحال بالتصورات الحالية ، ويحاولان - تلك هي بداية الملحمة - ان يحتفظا بنفسيهما بعيدا عن « النبد الاجتماعي » ، وان يصونا اتفاقهما مع البيئة ، متظاهرين

على الاقل ، بأن وضعهما طبيعي ويمكن أيضا . لكن فيما وراء هذا المظهر الانساني ، سيفوض سعيد بهذا الزواج اعرق في حماة طينه . وفي عالم يقص بالساخرن ، ليس اسهل الامور ان يقنن المرء بالبشاعة ذاتها . بماذا يجيب على سخرية رفاهه فسي العمل ؟ ان الاتفاق المؤقت والباهظ الثمن مع محيطه يبدأ في التشقق والانهدام رويدا .. رويدا ، لترك هذه الخلائق تواجه تجربتها بعينها عن العزوات والاوهام في صميم وحدة صحراوية لا نبت كتيانها علائق او مشاركات .

ولا يتام سعيد مع امراته ليلى ، بل يمضي الى « البقي » في ليلة زفافه . هناك حيث يبدأ نحن اخر من ألحان الملحمة ، ويتقدم مستوى جديد من مستويات الحياة . فالملحة « وودة » التي تحمل على كتفها - كما الاوسمة - اربعا وعشرين سنة من البقاء ، والتي بلغت في حرفتها أعلى درجات الاتقان ، تربع على عرش المكان مزهوة بشبابها المدهشة ، وأنفها الطويل ، وخبرتها الواسعة . وهي لا تبالى بشيء . لا تقيم وزنا لكل اعتبارات الناس العادية ، ولا تستوفها خلافاهم او انقسامات اوضاعهم . لقد تجاوزت « السد » ، فانبجس في دخیلتها « الايقاع الصافي » الذي يتلمسه جينيه وراء هذا الرصد المحتشد لكل الحياة البشرية ، والذي سيتوالى ظهوره المرة تلو المرة مجسدا دكنة تلك الرؤية الفنية الفنية .

وفي البقي ، تقع على صورة اخرى تمثلها مليكة ، بغي شابة لم تخبر اسرار مهنتها طويلا ، ولم تصل بعد الذروة التي بلغتها وودة . ولذا فانها عاجزة عن نخطي السد والنظر من كل الالتزامات والروابط ، نحمل في قلبها هموم الوطن وتحرض الشباب على الثورة ، وعسلى استلهم روح « سي سليمان » الذي قتل حديثا .

لكن التهكم الذي يظن سعيدا في كبريائه لا يهمد .. وجميع الذين يعملون معه في مزرعة « السير هارولد » لا يجدون في فيج زوجه الا مادة للضحك والسخر .. اذن ، كيف سيستطيع ان يصون الانساق الذي كان مهما حتى الان ؟ .. لا فائدة .. ويتزلق اعرق في الطين .. ويسرق ستره زميله حبيب . بهذه الحادثة ينتهي نضال طويل لا مجد . فمن غير الممكن بعد ان تحتفظ الام ، وكذلك ابنتها ، بالاعتراف الاجتماعي الذي كانا يتسوفان منه مبرر وجودهما . ان المجتمع بعد الان ، رغم تجريدهما سابقا من كل وسائل الحياة ، وحرمانهما المطلق ، سينبذهما بعنف ، وسيمنع أم سعيد من مشاركة « النسوة المحترمات » في ندب السي سليمان . وتحاول ان تقتنعن متسلحة بكل الحجج فلا تفلح . بيد انها لا يأس ، متيقنة من ان هذه المشاركة هي ورقتها الاخيرة . وتذهب الى المقبرة لتسال سي سليمان ذاته ان كان يرفض ان تندبه ام لا ! ..



ليلى ... ابشع  
امراة في المنطقة

وفي رسومه اللذعة للجيش الذي كانوا يستخدمونه حاميا لمصالحهم وشرورهم . الجيش الذي يابغ احلام العودة الى عام ١٨٤٠ ، والذي يسوده شكل من المبودية ، يتبع الرقيب فيسه حس السيادة باذلال العسكري ، وفيض من الافكار الضحلة الزائفة ، المنطقه بالمجد والعظمة ، واعادة صياغة التاريخ . ويعلم الرقيب جنوده بان الحرب كالحب تفتان واخلاص . بل لا فرق مطلقا بين الحب والحرب . ووسط مشاهد كثيرة يخلط فيها التهمك اللاذع ، بالنمرية المتطرفة ، يخفق عليم فرنسا ، ويدوي المارسييليز .. ( هذه الفقرات التي تصور انجيش الفرنسي سيركا يفص بالمهجرين ، والمستعمرين دمي مخشوة بالسفالة ، هي التي ابارت حق المحاربين القدماء والفاشستيين الصغار الذين ما فتئت تراودهم احلام باريخية مضحكة ) .

وهكذا .. فان الشعب الجزائري يحيا في بلاده « النذ » الذي يعيشه عائلة سعيد . وفي اسفل السلم ، عندما يبلغ الاذلال مداه ، ولا يبقى بعد ما يخسره . ( اذ خسر كل شيء ) ، يجد لحظة صفائه ، التي تمنحه الشجاعة ، بمنحه اتفافه مع نفسه ، وتفجر تمرده . بين الانقراض ، كان سعيد يعصي وزوجته للسرفة متفلقين اكثر في عذوبة « شرهما » . وكان الشعب كله هو الآخر ، ينتفض ليبحت عن ملجأ في الدم ، في العنف ، في الثورة ، وبتعبيرات جان جينيه في « الشر » (١) . وكانت خديجة ، ملهمة الثورة ، هي اول من تدفقت في ذهنها هذه الرؤيا ، ونسمعها بعد مقلها خلال الايام الثلاثة التي نستقرها رحلتها الى عالم الاموات ، تصرخ في شباب الجزائر تستحث شجاعتهم ، وتعطيهم الاوامر ، ثم تهتف من اعماقها :

( - ايها الشر .. ايها الشر المدهش .. انت الذي بقيت لنا حين رحل كل شيء . ايها الشر المدهش . ها انت نهب لمساعدتنا . ايها الشر تعال فاخصب شعبي ) . (٢)

كما انها اول من لاحظ العلاقة العضوية التي تربط بين « حالة سعيد » و حالة الشعب الجزائري . ولهذا تنصبه رمزا لهذه الثورة ، وحافزا لها . نهاما في نفس الوقت الذي يكون سعيد فيه اما مسجون او مشردا مع زوجته ، لا تكرهه هذه الضجة المتظاهرة حوله ، وفسي نفس

(١) ينبغي الاتي الكلمة حفيظتنا . فالشر لدى جينيه . يختلف عن المتداول للكلمة . هو ليس نصف اللسانية الكونية المبالغة . بل حالة وجودية متكاملة ، يفرغ اليها المنبوذون ، والمتساقطون مبسبن بين تروس البجلة الاجتماعية المطوية ليللقوا انفسهم وابدائهم .. ولا نبأ بـ اذا وطأنا هذه الحالة بأنها ارض « التبل الانساني » والصدق الحقيقي . (٢) فمادام يمكن ان يكون هذا الترسوى البقعة المضطربة .. بقمة البداية والانطلاق .

( وألوان في مترخية جينيه ، عبارة عن رحلة تقضي بصاحبها الى عالم ظاهره لا يختلف كثيرا عن عالمنا الذي نعيش فيه . واليست يعصي بحسابنا الزمني ثلاثة ايام ، حتى يجتاز المفاضة الفاصلة بين العالمين . خلالها يحتفظ بنفس تكوينه البشري بعد ان يتصلب ، ويتحد شكلا نابيا . للحقد فيه لون حاد جاف ، واللواط تمايز نهائي كامل ) . واذن فان ام سعيد في الحقيقة تطلب خلاصها من ميت لا يزال ينمي الى عالم الاحياء ، والى شى مواضعات لبشر على الارض . لذت فهو كالاخرين ، لا يرى فيها الا ام نص لا يحق لها ان تندبه .. ويؤكد نهايا « ندها » خارج اللعبة الاجتماعية . ويصبح لزاما عليها ان تدعى الى « حضيضها » الخاص الدامل تحت مواطء الافدام ، وحارج/حدود القيم والسلاام ولنظم . هناك سنداوى الاشياء في نظرها . وستدوى كوردة - ذروة البقاء - الايقاع الصافي في داخلها ناجية من السقوط في الخديعة . بمعنى اخر ، ستدعى لنفسها ، وحيث لن يكون هناك بعد ما نخسره ، فستجد الشجاعة لبني وجودها ، والوضوح الذاتي لادراك طبيعة الناس الذين تعيش الى جوارهم .. ولك هي « اعنية » جينيه لايرة . في الشر .. في القسادة . الفطرة الشاملة ، حين ننحر من هموم ( اسمنا الاجتماعي ) قد نحر على الاخلاص والصفاء وجدارة الاكتشافات الحياتية الباهرة . والسد الذي يخفي وراءه ذلك الايقاع الصافي لم تتجاوزته حتى الان الا مومس كاملة فطفت كل صلاتها مع حفارات الاخرين للكرامة والشرف ، وعائلته معدومة .. منبوذة .. بالية الهوية ، تستطيع الان لا مبالية ان تفتس كليا في الطين ، وان نجد في الشر الملجأ الدافئ الذي يحتضنها كانه الام .

ويحترف سعيد وامراته « ليلى » السرفة ، ترعاها الام بعد ان تقوض بيتهم ، وانفذوا الى ظاهر المدينة بعيدا عن الناس ، منبوذين بين الانقاض . ثم يسجن سعيد وليلى .. ثم يتشردان .. طويلا يتشردان ، ولا ملجأ لهما سوى احضان « شرهما » الام ، والاب ، والارض

واللمحة واسعة .. مكتظة كفضة البشر . ففي نفس الوقت وعلى سعيد اخر نتقدم جماعات ومجاهد اخرى لتبلور لهذا الوضع تجسيدا اعم . فالشعب الجزائري كله انذاك ، كان يعيش في الطين تحت سلطة المستعمرين الفرنسيين . - الظاهرة الفردية تنسج لتشكل مجتمعا . وفي تحليل بسيط لحالة المواطنين عامة نجد انها لا تتباين كثيرا مع حالة سعيد وعائلته . شعب بكامله يعمل في المزارع والحقول ليزيد تراكم الشح على جثتي « السيد بلانكاسي » والسير هارولد (١) .. يعيش في درك من الذلة والخضوع مضيقا هويته واحترامه لنفسه . ان السير هارولد مثلا ، لا يكلف نفسه مشقة مراقبة عماله ، وانما يكتفي بوضع ففاز وفوق رؤوسهم حارسا وقدراس سلطة .

\*\*\*

( حبيب عامل جزائري : هل انت ذاهب يا سير هارولد ؟ صوت السير هارولد من وراء الكواليس : ليس تماما سأتترك شيئا متي يراقبك . ما هو افضل ما يمثلني ؟ فصيبي .. بنطلوني .. قفازي ، او حذائي ؟ خذوا .. هوب . ان قفازي سيراقبك . - ويرز ففاز رائع من الجلد الاصلي ، التي عبر الكواليس . انه يظل مندليا في الهواء وسط المسرح . سعيد : اكان ينبغي ان تقول له كل ذلك ؟

حبيب : ( واضعا اصبعه على فمه ومشيرا الى القفاز اسكت ) . وتكفي هذه الصورة في الواقع للتدليل على الوضع المزري الذي بلغه الشعب الجزائري . ولكم يبرع جينيه في تصويره الكاريكاتيري الفاضح للمستعمرين الفرنسيين لجشعهم وتفاهة محتوهم الانساني .

(١) لا يوحى اللقب والاسم الانكليزيين هنا ، بان ما يقال مبسبن الاستعمار الفرنسي يقال ايضا عن الاستعمار البريطاني ، وان عيني جينيه تستشرفان خلف اللحدود الجغرافية وسبع المجرة .

خديجة : نعم .

- ينفجر الجميع في ضحك عذب ، ،

ابراهيم : معنى هذا ، انك نقرسنا على ان نموت اقل . في حين انه يجب ان نموت اكثر ) .

نعم .. ان يموتوا اكثر . وكلما ازداد موتهم ، وارتبطوا او شق بأبديهم ، سيزداد بحرهم ، ونبق نضاعة نفوسهم . ويستمتع خديجة اسناره الجزائرية للجندى الفرنسي روبير وهو يروي قصة حياته . وفي بعض المقاطع يستفجر معه بالضحك العذب البريء . فهي الابدية فقط - وهي ابدية غير دينية طبعاً - ينتهي العذاب ، واللام .. تنتهي انوساوس والخوف والترددات .

عاشا ما عدنا ثانية ابي الارض .. وجدنا ان الثورة تعف وتلطي . ماضية نحو نصرها العادل .. وينهزم الفرنسيون .. يسقط نظام لا انساني ، ويولد نظام جديد ، وبينما كان العدو الخارجي يوحد الشعب ، ويلم اطرافه وتنافضاته . بينما كان الاذلال يصوغ من هذا الشعب صورة اكبر لسعيد . فان الانتصار الان لسعيد الامور الى سلالها القديمة . قد يحور قليلا في اشكالها . لكن النظم هي النظم : والقيم الاجتماعية هي القيم . وغير كل هذه التحركات التاريخية الضخمة ، سيظل الذين لا يجدون حماية ، الا في « الشر » مسحوقين ومهانين . ان الطفرة الخلافة التي يحققها مذاق الطين المر ، بعد النصر تفتت جدتها وتلاشي . وعندئذ يصحو جوع الامتيازات والتجاسس ثانية مسح العالم . اي انبصت التناقضات والمعارفات وثانية السيد والعبد . ولكي يتم ذلك كله لا بد ان ينسى الشعب رمزه ، منطلق ثورته ، وسياق وحدته ، لا بد ان يقتل سعيدا . وتطلق رصاصات ، ويخر سعيد على الارض ، فيما تجلس امه وخديجة في الابدية منتظرتين وفادته ، وانتهاء سلسلة الامة الطويلة .

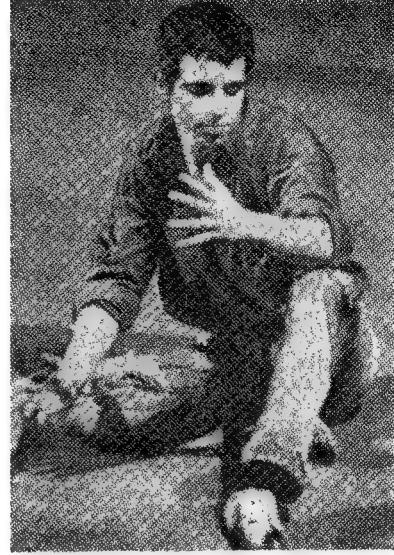
قبل ان يثور استنكارنا هنالك ثلاث ملاحظات تجدر الإشارة إليها :  
١ - الاولى هي ان جينيه الذي يرى في كل النظم - الراهنة على الاقل - مصائد فائرة امام الانسان ، نصبت لتشل وتكرس ظروف شقائه بان تعطيها المشروعية والحماية ، لا يمكن ان يجد في قيام نظام جديد الا خطوة في دائرة مغلقة لن تعطي اي امل لنموذج تجربته « سعيد » .

٢ - والثانية هي ان الثورة تتناقض كلياً مع النظام . وحين تتوقف الثورات فقط تنهض النظم . لذلك فان ثورة غير مستمرة ، لن تستطيع ان تنجز الا اهدافاً جزئية ومحددة ، ولن تفعل الا اقامة نظام جديد ، سيياش ، لكي يرسخ بنيانه ، ويضمن استمراره ، اتسى اطفاء حس الثورة ، والى التخلص من رمزا . وجينيه هنا يضع يده على مشكلة اساسية من مشاكل عصرنا ، واعني مشكلة « استنقاع الثورات » ، ومونها في النظم . « وقد تخربت ، وتخرّب ثورات كثيرة في عالمنا ، لانها تميت ، او لانها ارتبطت باهداف جزئية فحسب ، ظنت بعد تحقيقها انه لم يعد ثمة مبرر لاستمرارها . وطبعاً ذلك ظن قاصر .. فليست هناك اهداف نهائية ما دمنا نؤمن بالتقدم الانساني ، وبأن علينا أن نصوغ صورة وجودنا اليوم بافضل من صورة الامس . ولهذا فاما ان تكون الثورة مستمرة ، والا فانها لن تحرز الا تغييرات شكلية . ان جينيه هنا لا يزيد ان يدين ( ثورة عظيمة ) ، او يسيء الى مضمونها .. وقد كتبت المسرحية قبل الاستقلال - ، لكنه يريد ان يحذر مباشرة بالثورة ضد النظام .

٣ - اما الثالثة فهي تذكير جديد بان الجزائر فسي مسرحية « الحواجز » هي العالم ، وان المأساة الدائرة هي حظ الانساني عامة ، اينما كان .

\*\*\*

وهكذا تنتهي هذه الملحة الانسانية ، التي لن يفى معها اي تلخيص . عالم شاسع خصب تقدمه سبع وعشر من المشاهد المحتشدة ، التي تستوعب مختلف مظاهر الحياة الانسانية . والتي يتحرك في اطرافها ما ينوف عن تسعين شخصية . ورغم هذا التعدد الهائل ، والامتداد الفسيح ، فان الوحدة الدرامية لا ينالها ايما تفكك او تشتت يستقطبها سعيد وعائلته على نحو من الاحكام لا يذكر الا ببريخت وان اختلف المنهج الفني لديهما .



سعيد بطحا  
المسرحية

الوقت الذي تكون الام فيه هائمة على تخوم وحدتها ، وفيها منفاه غير عابثة ايضا بكل ما يدور حولها ... وتندلع الثورة ، ويخيم على الارض ضوء بانهر من الرصاص وانتار والدم .. يموت شباب .. تحترق بيوت .. يتراجع الفرنسيون . وسعيد ضائع في القفر مع زوجته . والام توالي تشردا المنهك . وفي يوم ، بمحض الصدفة فقط ، تقتل - الام - فرنسا ارادت مساعدته . وكانت تلك سخرية بالنسبة لها ، فهي ليست مع او ضد أحد . ومنفاها هو موضوع اخلاصها الوحيد . لكن الفرنسي قد مات . وعليها ان تجره الى ابدية . تجره .. وتجره ، ثم في النهاية تضجر من كل شيء ، وتقرر الرحيل :

( - اخرجوا .. اخرجوا يا سادتي الالهة . اخرجوا .. اتركوني اخلص نفسي من الشوك ، والاحزمة ، والجثث ، والاحياء ، والهنات ، وبرك الاسماك ، والاسماك ، والبحيرات ، والمحيطات . انسي كلبه من فصيلة تصطاد الطيور والاسماك ) .

وعلى عتبة الابدية نكرر اللازمة التي ترافق كل عبور جديد :

( الميت الجديد : اي .. حسن

ميت قديم : اي .. نعم

( الميت الجديد : مثلاً ..

ميت قديم : هكذا ..

الميت الجديد : ونفعل كثيراً من القصص !

ميت قديم : ما المانع ؟ ينبغي ان ننسى جيداً ) .

ثم تلج الى السلام .. والابدية بالنسبة لجينيه لا تختلف - كما قلنا - من حيث الشكل عن عالمنا ، بل لا يفصلها عن الحياة سوى حاجز ورقي يخترقه الميت ، فيصب في الابدية . لكن جوهرها ، هنالك فروق كثيرة . ففي هذا المكان يتحرر الانسان من كل الانقال . من كل القيود . من الكذبة . ( ورغم كل ثقل التراب ، فاني احس نفسي اكثر خفة ، هانداً على وشك التبخر ، وسيصري عصيري في عروق الاعشاب (١) والبلوط ، وانبند عبر بلادي ) .

والابدية تقضض بالنقاء الطلق ، وتبالسق أرجاؤها بالنصوع .. وتنتهي كل الخلافات . ينسى البشر جنسياتهم واطماعهم وحروبهم وشروهم ، مستعدين من جديد طفولة نظيفة يسودها الائتلاف والانسجام . ( خديجة : ايمكن ان نستمر في مساعدة هؤلاء الذين فوق « تعني الاحياء » ؟ )

سلي سليمان : نساعدهم على ان يصبحوا ما كنا نريدهم ان يصبحوا حين كنا فوق ؟

(١) الكلمة في الاصل الفرنسي Salades ، وقد وجدت ان كلمة « الاعشاب » قد تكون اصح من الترجمة الحرفية « سلطة » .

أوجدته . ان باستطاعتنا القول ان الرواية الجديدة هي طريقة للرؤيا اكثر من كونها طريقة للكتابة .

\*\*\*

والى جانب فرنسا ، فهناك حركة جديدة لكتابة النثر في اغلب الاقطار الاوروبية - وبشكل ملحوظ في المانيا وايطاليا - وكل هذه الاقطار هي الرواية الفرنسية الجديدة بشكل جيد . وربما لم يضع « روبيه كريبه » مقاييس مقبولة للقارئ الاعتيادي ، تكن المؤلفين الذين يريدون ان يكونوا طليعيين ، أو حتى كتاب معاصرين جيدين ، مجبرون الان على ان يحوموا عملهم من المضامين الانقادية للاستلوس العلمى للفسارى .

ان ما يدعش اكثر هو التحول الذي يجري في المانيا ، وكتابة الروايات جزء من الانعاش الادبي العام - يوجد اكثر من ستين اناسا من المسرحيات الجديدة في المانيا هذا الموسم - لكن الرواية طبعا للنظرية النقدية ما تزال اكثر اصالة هناك من المسرحية . ان مسرحيات « رولف هههوت » و « هاينر كيهاردت » هي بمثابة وثائق فوية ، ولا يبقى الكثير في مسرحية « مرات ساد » Marat Sade

ل « بيتر فايسس » عند تجريدها من الصلجة المسرحية التي هي بالنسبة لها مجموعة من التعليمات . ويوجد في المانيا المناخ التجاري الملائم للكتابة التجريبية اكثر مما هو في اي قطر اخر . كما ان الناشرين ، سواء للربح المادي او للحصول على الشهرة ، مستعدون لطبع نجارب الشباب التي ربما لا يلتفت اليها الناشرون في انكلترا ، وبالتأكيد فهم لا يستطيعون بيعها . ان جوا اجتماعيا لكتابة الرواية موجود كذلك : فالالمان ما زالوا متحمسين لاكتشاف موضع الخطأ وكيف يمكن تصحيحه . ولكن والحالة هذه ، فبغير ما يريد الكاتب الشاب ان يجاري الروائيين الجدد فان عليه ان يضع في الحساب المكانة الهيبه ل « غنتر غراس » في عالم الادب . ان عبادة الشخصية قد وصلت حدا بحيث ان مجموعة من مفليدي « غراس » بنفس الشببات ، وعيونهم تنظر من الاسفل لنبسود خروزيه ، قد شوهدت في كل عرض ادبي معلنة : ( ان « جونسون » قد انتهى . لم يعد احد يهتم « بجونسون » ) . ذلك لان « اوجا جونسون » هو بمثابة قائد لحركة الاستقلال ومثلما كان في السابق في المانيا ، فان افكاره الصلدة حول حرية الادب تبدو قريبة لتلك التي يبشر لها في فرنسا . ان « جيزلا السنر » التي ربحته جائزة « فورمتر » عام ١٩٦٤ ترفب بشدة بالهروب من هر « غراس » واساليب المانيا بصورة عامة بحيث تعيش في لندن وقبل نفوذ الهر « جونسون » ونرفض نفوذ الهر « غراس » حتى لو كانت كتاباتها تنافس ادعاءاتها .

\*\*\*

وقد كان من الممكن ان يكون ل « ميشيل بوتور » تأثير مباشر اكثر عندهما قضى سنة كاملة ضيفا على مجلس الشيوخ ومؤسسة فورد في برلين الغربية التي هي مركز الادب الالمانى ، غير ان وجوده قد تجوهر بشكل واسع . كذلك كانت الحال مع الكاتب البولوني « فيتولد غومبروفيتش » عندما زار برلين ، والذي كان لمسرحياته ورواياته في المدة الاخيرة تأثير كبير في المانيا وفرنسا . ومع ذلك فالروايات الجديدة تقرأ ولو كان ذلك في الفراش قبل النوم . ان وجود سلسلة الطباعة المتخصصة بنصوص النثر « الصعب » في كل من فرنسا ومانيا تعمل الان لاصحاب متبادل للثقافة الادبية في كلا البلدين . ومثلما ترجم سلسلة « لينديت » اعمال « راين هاردت ليتاو » الى الفرنسية ( الذي هو اكثر شبها بالروائي الجديد من بين جميع الالمان ) كذلك فان سلسلة « بروزا فيفا » التي تخرجها دار « هانز » تقدم « دانيال بولانفر » و « آلن روبيه غرييه » الى الالمان .

ان في اعمال كتاب النثر التجريبيين من الشباب الالمان بعض الادلة على هذه القراءة الخفيفة كما يظهر في الكتب الضئيلة الحجم التي تصدرها بعض المؤسسات الالمانية . وان بالامكان ايجاد ليس فقط تأثيرات الهر « جونسون » والروائيين الفرنسيين الجدد ، بل كذلك

أما اللغة ، فتبلغ ، وهي مثقلة بأحاط خبايا الناس ، بأقصر صورهم وتعبيراتهم ، لغة الشعر الملحمي ، حيث للاعمق اصدا كونيية بعيدة تجيش في القلب . قبل الاذن . وللحديث عن ( الصورة واللغة ) في مسرح جينييه ينبغي ان يفرء المرء ووفة اطول . وكذلك الامر بالنسبة للتجسيد الفني المدهش الذي حققه المخرج « روجيه بلين » وممثلو مسرح الاوديون .

سعد الله ونوس

## انكلترا

### الجديد والرواية

مترجمة عن ملحق التايمس الادبي الصادر في ٣٠ اكتوبر ١٩٦٥

\*\*\*

ان من يستعرض ردهات حضارة القصة ويلاحظ الروايات الوليدة نصارع للحروج الى عالم الظواهر ، يشعر وكأن انحرارة بهبط عندهما يعود لقراءة روايات بلغة أقل نفوسا . فلو اخذنا أي أربع روايات اسبانية بدون تعيين فستبدو لنا بليدة في اخلاصها للصناعات المحاطة بالتفديس من حيث الموضوع والتعبير ، في حين أنه لو جرى نقاش نقدي حول الرواية فإنه يجري طبعا للشروط القديمة بصورة كاملة ، بل ويدافع عن نفس هذه الصناعات باسم الواقعية اذا دعت الضرورة . ومهما ادعى « آلن روبيه كريبه » حول انقراض الاشكال التقليدية للرواية فان هذه الاشكال ما تزال مقبولة في اسبانيا وانكلترا ومكانات اخرى بدون جدال . وانها تنسبث بالبقاء في الاقطار الجديدة بعناد اكثر منه في الاقطار القديمة .

\*\*\*

ان الاخفاق النسبي للرواية الفرنسية الجديدة حتى الان في تخطي الحدود قد يبدو محيرا عندما يذكر المرء الثقة التي يتحدى بها السيد « روبيه كريبه » حق الاشكال القصصية التقليدية للقرن التاسع عشر في ان تكون ممثلة للعالم الحديث . فاذا كان الروائي حفا هو المبرع عن « روح العصر » فاننا نتوقع ان نرى سمات اكثر للتجارب المشابهة في اقطار اخرى الى جانب فرنسا . لكن هذا المفهوم الهيكلي الذي يفترض مثل هذه الروابط الوثيقة بين الاشكال الجمالية والاجتماعية ، هو ليس واحدا في كثير من الوجوه في اقطار ذات تقاليد فلسفية مختلفة او اقطار لا تقاليد فلسفية لها على الاطلاق . ثم ان التجريبي الملتصق بالارض سيشكك حتما بالطريقة التهيبة التي ادعت فيها الرواية الجديدة لنفسها فبي بعض الاوقات الحق في ان تعمس بالطريقة الوحيدة الممكنة افكارا كسقوط العقلانية البورجوازية او النظرية الفيزيائية الحديثة حول عدم استمرارية المادة . اصف الى ذلك اللغة المظلمة لمجموعة كاملة من النقاد السذنين يتأججون بكبرياء اليقين ، على انه من السهل تطيل هذا التحامل الذي يختفي وراء قناع المنطق السليم والذي ينتهي الى ما يمانل هذه الجملة التي قرأناها جميعا : « ان قراءهم من الطراز اقديم بحيث يتوقعون من رواياتهم ان يحكي قصة مثيرة حول اناس يمكن تصديقهم ، سوف يستمتعون ب... » .

ان موقفا كهذا يفترض مسبقا ان التفسير السذي تمثله الرواية الجديدة هو شيء خارجي ، انه غلاف ملون بالبوستر يلف نفس البضاعة . الا انه سيكون من الخير نفحص دعاوى الروائيين الجدد في قولهم ان رواياتهم مكتوبة كما تقرأها ، أي ان مادتها وشكلها شيء واحد ما دام كل ما نملكه هو الكلمات على الصفحة ولا شيء يسبقها . ان هذا الرافض للتمييز بين الشكل والمضمون هو المقابل لمحاولة علماء الظواهر في ان يكونوا دقيقين بخصوص ما نراه عندما نرى . ان الذي نراه هو الشيء المرئي : لم يعد لنا الحق في استكناه باطن الاشياء او اعتبار ان ثمة مادة غامضة في كتاب مستقل بعض الشيء عن الكلمات التي



والروائيون في الأراضي المنخفضة مشاغلهم الخاصة ، التي تتعدى بعضها تقريبا عن تلك التي في فرنسا ، مثال ذلك رد الفعل ضد التزمت الكاثوليكي الذي يمكن رؤيته في أعمال « جان ووكرز » و « زيرين بولت » و « ولم براكان » . أن الموضوع في عمل « كالامسيات » لـ « ج. ل. » أن هنر ريف « - وهو فضاء يوم الأحد في عائلة بورتوازية صغيرة - يلتقي مع النقد الاجتماعي الفظ للهر « غراس » والسيدة « السنر » أكثر من التقائه مع الرواية الجديدة . ( في رواية لاحقة يستخدم أيضا فكرة طفل يطرد الأرواح المبعثة من عالم البالغين ) . ويمكن العثور على شيء من نفس الأسلوب لدى « أنتون كولهاز » الذي ينقل وظائف الإنسان الحيوان . أن ما ندور حوله رواية « سيمون فيستجيك » الأخيرة - الحديقة التي تعزف فيها الفرقة الموسيقية - مع ضغوط حياة المدن الصغيرة يمكن أن يرد إلى تأثير المدرسة التوتية ، شأنها في ذلك شأن التمرد الضاري لـ ف. ف. هيرمان » على حياة الإقليم . ويوجد بالمقابل من هذا مثل أعلى مقبول بصورة عامة تقريبا للكتابة الاخطابية ( كلام عامي ينزع نحو التعبير البسيط ) والذي هو من أصل انكلو - سكسوني . ورواية « تصنع » لـ « أدريان فان درفين » مثل على هذا ، وكذلك أعمال « رمكو كامبرت » رغم أنه يدين أيضا ببعض الشيء إلى رواية « زازي » لـ « ريمون كونو » . وربما يكون الكاتب الوحيد الذي يظهر تقاربا واضحا مع الرواية الجديدة هو « هوفو كلأوس » الهولندي الذي يكتب قصائد وروايات وقصصا ، والذي كتب مسرحية « سكر » التي تعتبر المسرحية الوحيدة المهمة منذ الحرب . وكما هو الأمر مع « ميشيل بوتور » و « كلود سيمون » فإن على القارئ أن يعزل أجزاء من قصصه من أجل إعادة بناء الحكمة . إلا أن روايته الأخيرة « ما يخص ديدي » ذات بناء تقليدي ، وقد لاقت نجاحا أكبر لدى الجمهور .

الانسانية . وكانت تأمل ان تتألف الروايتين الجدد في فرنسا ،  
وتهاجم كذلك الكتاب الويدي المراكز امثال « بيري باولو بازوليني »  
و « البيرو مورافيا » . وقد تصدر هذه المجموعة « ادواردو  
سانكوييتي » و « امبرتو ايكو » . والمؤسف ، على كل حال ، ان كتاب  
الطبعة هؤلاء قد عمدوا ايضا الى مهاجمة انفسهم : فقد تبذرت  
جهودهم ، ويبدو انهم قد تشابكوا اكثر مع جماعة ثانية من الطبعة من  
الشماليين Novissimi . ان ما يخيب الامل هو ان الحمى  
الذهنية للسنتين الماضيتين لم تتمخض الا عن مقدار ضئيل من الكتابة  
الجديرة بالذكر . فاهتمام السنيور « ايكو » بجويس والرواية الجديدة  
الواضح جدا في كتابه النقدي « اوبرا في الهواء الطلق » الذي طبع  
قبل ثلاث سنوات ، بدأ اخيرا يتجه الى الثقافة الشعبية . فمقالان  
من مقالاته الاخيرة يدوران حول « الفول السوداني » و « ٧٠ » .  
وكذلك فان « مدرسة النظر » لـ « البرنو ارباسينو » قد آلت ايضا  
الى نوع من الريبورتاجات المقبولة لدى صحيفة L'Espresso  
والتي هي شيء مقارب جدا الى ثرثرة في قاعة الاستقبال . لقد دعاه  
النقاد الذين لا يتجاوبون معه : بـ « جهاز التسجيل المتقن  
الصنم » .

تأثيرات بعض القدامى امثال (هنريك بول) . ان رواية (تيسنت) Tynset لـ « فولكانك هيلد شيمر » مثلا تبدي اهتمامه بالفن بالفن والفن وسرير النوم والبيت والقرية وجداول اوقات السكك الحديدية وفقا لثقافة الراوية الجديدة : ولكن الفكر الساحر للمصاحب بالارق يمكن ان يأخذ القاص لاي مكان في الذاكرة ، وهنا يصبح من السهل ايجاد كثير من المؤثرات بضمناها ناير « افلين يو » . ان « هوبرت فيشت » الذي ربح رواية « ملجأ الايتام » جائزة « هيومان هيس » لسنة ١٩٦٥ ، يستعمل كما تستعمل « جيزلا السر » في روايتها « الاقزام الجبابرة » طريقة كتلك التي يستعملها طفل لسرد قصة ، والتي تسجّم لحد كبير مع اللغة البسيطة التي فضلها الكتاب الانان الشباب . وبالنسبة لـ « يورغن بيكر » ايضا فالتجربة طوبوغرافية واسلوبية بوقت واحد :

! 9 \_\_\_\_\_ 21

وبالإضافة الى هذا النوع من التجربة ، فان الهر « بىكر » ينتج  
نثرا اكثر رصانة بأسلوب علمي ممتاز. وهناك ايضا رواية « بىتر و. شوتفتر »  
Hommage à Fran reek التي تتارجح بين النثر والشعر  
ولكنها بهذه الحالة ليست اكثر من تدفق غير منظم لشخصية متعددة  
الالوان مع شكل بافاروي مشوه اكثر مما هو في الرواية الفرنسية  
الجديدة . ان ما يخيبه الامل في وقت تغيير الاشكال الادبية ، ان يبدو  
من السهل والمغري اخفاء النقص في الابداعية اللازمة وراء ٣٠٠ صفحة  
من الاستحداث السائر مع الموضة .

وإذا كان « راينر هارديت ليناو » هو السكاهن الأعلى للرواية الفرنسية الجديدة في ألمانيا ، فإن عمل « الكساندر كلوغه » يجسد في اتجاه مختلف ، فرواياته « مجرى الحياة » و « وصف المعركة » ذات أسلوب فهرسي صحفي : فالأشياء الحية المتحركة ، أكثر من مجرد المواضيع ، هي التي تحظى باهتمام الكاتب العلمي . وجدير بالذكر أن الهر « كلوغه » عمل كمنتج ومخرج سينمائي في جماعة « اوبرهاوزن » ولذلك فإن التأثير الفرنسي في أعماله ليس تأثير الروائيين الجدد بقدر ما هو تأثير الموجة الجديدة من مخرجي الافلام أمثال « جان لوك غودارد » . والسيد « غودارد » صانع افلام ذات اتجاه أدبي قوي ويقصد من الكلمات التي ينطقها الممثلون في افلامه ان يصفي اليها . ان هناك مشاهد لا تتحرك فيها الكاميرا وذلك لكي توفر على المشاهد الالهاء البصري : وهكذا فليس الامر ان أعمال الهر « كلوغه » تشبه النصوص السينمائية ( كما هو الامر في بعض روايات غراهام غرين ) ، فالواقع ان مدرسته ليست مدرسة النظر ، بل الاقرب الى الحقيقة أن نقول ان السيد



بالطريقة الفرنسية ، بالخطوط أكثر منها بعلامات الاقتباس . والقطع الوصفية بعربية لحد كبير . ان الشخصية المركزية المصابة بفقدان الذاكرة النائمة وسط واقع محير ، والتكرار الواهي وعنصر الرواية العلمية ، تذكر كلها بعلامح للرواية الجديدة .

وفي حزيران ١٩٦٣ اجتمعت رابطة الكتاب الاوروبيين في لينينغراد لمناقشة ازمة الرواية . والذي يلت نظر هنا هو الجدية التي نوقش بها السد « روبيه غرييه » ونظرياته من قبل الكتاب الحاضرين من اوربا الشرقية . وفي الحقيقة فقد كان الشاركون الانكليز اقل بكثير حتى من الكتاب الروس في تجاوزهم مع موضوع البحث : « انكر ويلسون » قد ناقش مجمل مفهوم كون الشكل الفكتوري للرواية قد أصبح بالياً ، والذي هاجمه الروائيون اتجدد ، وسفه معظم حججه باعتبارها « مناظرات غير مألوفة وعقيمة منعكسة بشكل لفسو ميتافيزيقي مشوه » . اما السيد « وليم غولدنك » فقد شك من طول الوقت الذي يستغرقه المتحدثون . الا ان « يوري هايك » و « ايليا اهرنورغ » و « ليونيد ليونوف » جميعهم اولوا ادعاءات الروائيين الجدد جسدية أكثر ولو كان ذلك مجرد مهاجمتهم باعتبارهم أمثلة « للشكوكية الجذرية والعدمية الاجتماعية والخلقية » . ان هذه المناقشة لم تنشر في انكلترا الا في « مجلة اليسار الجديد » .

ان الرواية الجديدة لا تملك اتباعا صريحين في اوربا الشرقية ، رغم ان الروائي الجيكمي « جوزيف فيلكس » قد كتب عنها وان « لاديسلاف بوبليك » يستعمل البيورناج والكتابة الوناقية بشكل مخالف للتقليد المتبع . لقد تغيرت الرواية هناك بدون شك ، لكن التغيير الاكثر كان على مادة الموضوع الذي أصبح أضيق وأكثر ذاتية والذي اصبح يسير بشكل أكثر عمقا . الا ان الوقت ربما يكون قد حان لتغييرات شكلية ايضا ، وبالتأكيد فلم تعد هناك نفس المعارضة لهذه التغييرات كتلك التي كانت ايام ستالين . وربما كان من الصعب علينا في هذا البلد ان ندرك ذلك ، بسبب نفورنا من النظرية وشكوكنا حول اساس ما بدا مناظرات عقلية خالصة ، غير ان هذا وقت تكتيكات قصصية متبدلة في كثير من أصقاع العالم ، ومدرسة الرواية الجديدة تلعب دورا فيه بعد ان اجتازت قممها في فرنسا منذ وقت طويل . اما ما اذا كانت هناك حقا أية أزمة في الرواية فتلك مسألة أخرى تماما . وربما يناقش البعض انه اذا كانت هناك أزمة فانها تعود الى عدم قدرة تكتيكية وعدم وجود أي شيء يقال ، وكلنا هاتين النقطتين قد شجعهما الاناس الذين يدعون لانفسهم الحق في حل الازمة . والنقطة المهمة هي ان الرواية الجديدة لا زالت موضوعا للحديث . وطالما جرى ذلك فسيبقى هناك روائيون يفهمهم الفصول الى تجربة اساليبها .

ان هناك نشاطا كبيرا « للطليعة » في ايطاليا . وان « ناني بلستريني » مثلاً يؤلف قصائده حول آلة حاسبة ( تقريبا كما يؤلف « جانيس اكسيناكس » في باريس موسيقى حول آلات حاسبة ) . غير انه في الحقيقة لا توجد هناك نوبة خصبة يمكن للرواية الجديدة ان تتأصل فيها . ان أحد الاسباب هو ان الكتاب الثاني المراكز انفسهم يمرون بمرحلة أزمة . ف « جيورجو باساني » و « كارلو كازولا » ينتجون عملا أكثر تقليدية بالشكل حتى من رواية « الفهد » . وان « اينالو كالفيو » الذي هو من خيرة كتاب الجيل المتوسط ، لم ينتج شيئا بعد النجاح الضئيل لحدث رواياته « يوميات عامل السبكتاتورا » . فيازدياد الاضطراب في الادب التقليدي ، فان الطليعة تتجه نحو الانهيار : فتطلعاتها الاممية غير كافية لتخليصها من افليمية كونها اقليما بحد ذاتها .

\*\*\*

لقد تسرب نفوذ الرواية الجديدة الى انكلترا ايضا لحد ما : اي النفوذ الواهي وليس فقط تأثير النماذج الانكليزية الخاصة للروائيين الجدد ، مثل « فرجينيا ولف » و « ايفي كومتين برنت » الذين هم بالاحرى موضوع اخر . ( لقد تبين في مقالة عن الفن في شباط ١٩٦٥ ان هناك ابا آخر « للرواية المضادة » : هنري غرين ) . واحد المدافعين الرئيسيين عنها في انكلترا هو « راينو هينستول » الذي دعا عمله النقدي « التقليد الرباعي » ، بشكل يدعو الى الثقة ، الى نوع من التهجين بين « الرواية البطولية المضادة » للسادة « اميس » و « ووين » وبين التكتيكات الفرنسية الجديدة لواخر الخمسينات . ففي روايته « الباب الموصل » يبدو هو نفسه مطلقا نحو اعداد شيء من هذا النوع ، متناولا « ستراسبورك » مثل تناول صديقه « ميشيل بوتور » لـ « مانسستر » في « استخدام الوقت » . الا ان السيد « روبيه غرييه » سيكون بالتأكيد قد دعاها معالجة ذاتية غير علمية لموضوعها ، وحيانا يصبح حب المؤلف لفرنسا تصنعا ظاهرا واشاعة للعاطفية بصورة غير واعية في الاقتصاد المتكشف في اسلوبه الثري .

وثمة محاولة أكثر سعة وطموحا بكثير ، لاجاد شكل جديد ، وباساليب غالبا ما تذكرنا بالفرنسيين ، قد جرت من قبل « دورس لسنك » بروايتها « دفتر الملاحظات الذهبي » بتركيبه التلصقي وقصصه المتداخلة ( التي زعم أنها اخذت عن دفاتر ملاحظات مختلفة ) وانتقالاته من الخيال الى الحقيقة وبالعكس . انه انتقال جديد بصورة كلية لكاتبة واقعية لامعة ، وان لم يكن مشرا حتى الان ، فانها لم تواصل بعد هذا النوع من الكتابة . وليست « الثلجة » لـ « آن كيين » قريبة من الرواية الجديدة كما يقال احيانا : انها بالاحرى تذكرنا بـ « كافكا » و « غراهام غرين » مع انه قد قيل انذاك انها تميل الى كتب « ناتالي ساروت » . الا ان « كريستين بروك روز » في روايتها « OUT » التي طبعت بعد روايات كل من « هينستول » و « مسز لسنك » يستتين قد توصلت الى شيء اقرب الى النموذج الفرنسي او « ضد النموذج » . فالحوار هنا ، مع ان قسما منه لا داعي له ، يجري

ترجمة  
سعودي عبد المجيد الحديشي

ببغداد

مجموعة قصصية جديدة

تأليف

محمد ابو المعاطي ابو النجا

منشورات دار الاداب

قريبا :

الناس والحب

# النشاط الثقافي في الوطن العربي

## الجوهر وقيمته في حياتنا الادبية

### الجمهورية العربية المتحدة

\*\*\*

حينما يقف الشيخ الطيب « طه » عمدة قرية الفتى مهران ، بطل مسرحية عبد الرحمن الشرقاوي ، وفتى فتياته الجسور ، حينما يقف « طه » متأملاً مفكراً يسأل نفسه : « ما الذي يجعل للجوهر قيمة ؟ » فإنه لم يكن باحثاً مثالياً عن جوهر ميتافيزيقي يكر وراء كل ظواهر العالم وأشياءه المتناثرة ، وإنما كان يجتاز لحظة الكشف عن حقيقة انسانية بسيطة وشاملة ، لحظة أن انتصر احساس الفتى « وائل » وإيمانه بانسانية صديقه وزعيمه « مهران » وبعق مهران أيضاً كإنسان في أن يخطئ أو يصيب ، حقه كإنسان في أن يمارس حياته ، انسانيته ، كان الشيخ طه يجتاز هذه اللحظة لكي يكشف عن جوهر العلاقة التي تربط بين هذين الرجلين ، وائل ومهران . ولم يكن ذلك الجوهر الثابت والاصيل هو مجرد « رجولة » مهران وفتاه وائل في مواجهة مرارة الحياة وما قد تمدو به على صداقتهما ، وإنما الجوهر الذي اكتشفه طه واكتشف قيمته في أن معا ، هو أن مهران وائل يقفان بفطرتهما البسيطة والشجاعة الى جانب الإنسان فيهما وفي الناس . هذا هو الجوهر وهذه هي قيمته . وفوقهما الى جانب الإنسان الساعي الى حقه في ممارسة الحياة بعيداً عن قهر الازلال أو ضباب التأليه حق الإنسان في أن يفعل ، فيخطئ أحياناً أو يهتز يقينه ، حتى لو كان المخطئ هو مهران البطل ، أو كان وائل هو صاحب اليقين المهتز الذي يعود اليه ثباته !

\*\*\*

ترددت طويلاً قبل أن اكتب هذه المقدمة التي اعترف بطولها ، كما اعترف بأنها لا علاقة مباشرة بينها وبين موضوع رسالة القاهرة في هذا الدارس الادبي الكبير السابقة أبان طلبه في الجامعة في قسم مقالات الدكتور لويس عوض التي نشرت منذ عام وبعض عام في الاهرام بعنوان « على هامش الفران » ، صدرت في احدى حلقات سلسلة كتاب الهلال تحت العنوان نفسه . وعلى الفلاف الخلفي للكتاب فقرة احسب ان كاتبها هو الدكتور لويس عوض نفسه يقول فيها : « والحق ان جوهر المشكلة التي اثارها الدكتور لويس عوض هو جوهر المشكلة التي اثارها من قبل الدكتور طه حسين في العشرينات ومعه كافة أنصار الجديد ، ألا وهي ضرورة فتح باب الاجتهاد في دراسة تراننا كمقدمة لازمة لتجديد هذا التراث . اما انصار القديم فموقفهم كان دائماً « تقديس » التراث القومي واعتباره مساوياً لذاته منقطع الوشائج بكل ما حوله من تراث انساني عظيم » . ولكن كاتب هذه الفقرة أغفل حقيقة هامة حين قارن بين ما فعله الدكتور طه حسين في العشرينات من هذا القرن ، وبين ما فعله الدكتور لويس عوض بعد اربعين عاماً كاملة . الفرق هنا هو الفرق بين الدكتور طه حسين وبين الدكتور لويس عوض . فالدكتور طه حسين لم يكن « ضعيف الاحساس باللغة العربية ... » كما قال الدكتور لويس عوض عن نفسه في مقدمة ديوانه « بلوتولاند » منذ عشرين عاماً ، كذلك لم تكن معرفة طه حسين بالتراث معرفة عرضية أو طارئة وإنما كانت معرفة

أصيلة بعيدة الجذور في اعماق تكوين طه حسين الثقافي والروحي ، لم يكن « ثقاف » طه حسين بالتراث ومعرفته به وخبرته بتاريخه وشعابه نتيجة لاحساس بالنقص الثقافي الذي تكفي لتفطيته مجرد القراءة السريعة الخاطفة أو المفاجئة ، ولم ينبع اجتهاد طه حسين في تفسير التراث من احساس مرضي بأنه « ناقد عربي كبير » وأنه مطالب على ذلك بدراسة تراث العربية الثقافي والروحي وبأن يكون له انتاج منشور يحمل اثار هذه الدراسة وذلك الاجتهاد . ذلك اننا نعتقد ان معرفة الدكتور لويس عوض بالتراث انما هي معرفة عرضية وطارئة ، ونعتقد ان محاولته لقراءة التراث العربي انما هي نتيجة لاحساس بالنقص الثقافي - وليست نتيجة ايمان بضرورة بعث هذا التراث واعادة النظر فيه لتجديده ولربط نمونا الثقافي المعاصر بجذورنا التراثية العربية - خاصة بعد ان اصبح الدكتور لويس عوض في الوضع الذي يطالبه فيه الناس بالراي - باعتباره ناقدًا كبيراً - في مشكلات حياتنا الفران لابي العلاء الميري ، الى رحلة دانتى الليجيري الى الجحيم الثقافية والفكرية والروحية ، ونعتقد ان قراءة لويس عوض لهذا التراث انما كانت قراءة سريعة وخاطفة لم تكن لها جذور ابداً في حياة هذا الشهر . ففي الاسبوع الاول من شهر ابريل ، صدرت مجموعة اللغة الانكليزية ، او في اثناء اعداده لرسالته الجامعية في انكلترا او في الفترة التي اشغل فيها بترجمة هوراس واپروميثيوس طليقاً لتبليغ او دراسته وتدريس ادب اللغة الانكليزية والاداب الكلاسيكية الاوروبية القديمة .

خرجت دراسة الدكتور لويس عوض اذن « على هامش الفران » في كتاب مجمل القضية التي يثيرها هو افتراض وجود علاقة تبادل ثقافي واسعة بين الاداب اليونانية واللاتينية والعربية والاوروبية الايطالية بالذات ) في القرون الوسطى وفي عصر النهضة . واختار الدكتور لويس ميداناً لدراسته ، تلك الاعمال الادبية التي تحاول تصوير الدار الآخرة ، من رحلة اوديسيوس هوميروس الى هيدز الى رحلة اينياس فرجيل الى هيدز ايضاً ، الى رحلة ابن الفارح الى الدار الآخرة وما قابله من احداث ومواقف يوم القيامة في رسالة الفران لابي الصلاء الميري ، الى رحلة دانتى الليجيري الى الجحيم والمطر والفردوس في الكوميديا الالهية .

ولسنا نشك للحظة واحدة في معرفة استاذنا الدكتور لويس عوض بالتراث اليوناني او اللاتيني او المسيحي الوسطي ، وهو مترجم افلاطون واسخيلوس واريستوفانيس وهوراس وشارم فرجيل ودانتى . ولكننا قد نتوقف عند طريقة استخدام الدكتور لويس لهذه المعرفة . فعينما يقول الدكتور لويس عوض بان : « اوديسا هوميروس هي اقدم نص ادبي نعرفه جاء فيه وصف للجنة والجحيم وربما لذلك المظهر الذي يقال انه قائم بينهما ، فالأوديسا فيما نعلم قد نظمت في زمن ما ، ما بين ١٠٠٠ و ٨٠٠ ق.م ... » ( ص ١٥ على هامش الفران ) ، فاننا لا نشك ايضاً في ان الدكتور لويس يعرف « كتاب الموتى » المصري القديم ، وأنه قد كتب في معابد منفيس القديمة قبل التاريخ الذي ذكره بما لا يقل عن الفين من الاعوام ، وأن « كتاب الموتى » نص ادبي لا شك فيه ، وأنه يحتوي على وصف تفصيلي للعالم الآخر الذي تصوره المصريون القدماء . كذلك نعتقد ان الدكتور لويس عوض يعرف - او ينبغي ان يكون عارفاً - ان ملحمة جلجامش - البطل البابلي - قند

( سيرسا او كيركا ) مالكة الجزيرة وربتها ، ثم كيف نصحت سيرس بنفسها لاديسيوس بالذهاب الى الدار الآخرة ، ليعرف مصيره وطريقه كاملا من العراف الكاهن تيريزياس . الجزيرة اذن ليست جزيرة للموت وليست جزيرة للحياة ، وانما جاءت قصتها وسط الملحمة كحدث او episode ليكمل ترابط أحداث الملحمة ، التي ينظر اليها باعتبارها تجميعا تاريخيا لاساطير الشعب ومعتقداته وتاريخ مجموعة من ابطاله وتجميع فضائله ومقدساته وبطولاته وتصوراته عن العالم المحيط به ، جاءت هذه القصة وسط الملحمة لكي تكون تجسيدا لتلك القوى الفاضلة التي توهمها الانسان في طفولته العقلية تعيش معه على الارض - غير تلك التي تنتظره في العالم الآخر - تهدد حياته ورجولته وانسانيته ، ولا يمكن الا « للخوف » الذي تملك قلوب بحارة اوديسيوس - ان يمنح لهذه القوى فرصتها الذهبية لكي تحقق كل افراضها ، التي تتركز في النهاية في استلاب انسانية الانسان وحويله الى حيوان او « شيء » يدور في فلكها . ان الخوف والعجز هو مما مكن سيرس من تحويل البحارة الى خنازير ، وهي نفس القوة التي لم يكن امام اوديسيوس - الانسان الذي وهبته الالهة عشتها الواقية، تيمنتها - قوة غيبية أخرى - سوى الحكمة والشجاعة ، الحذر من سيزس واراهايا بالسيف ، لكي يواجهها وينجو من شرها . الجزيرة صورة لبعض مخاوف الانسان في طفولته العقلية في هذا العالم ، وهي ايضا - بتجربة اوديسيوس فيها - صورة لحلم الانسان للتخلص من هذه المخاوف . ولكن منهج الدكتور لويس عوض ، حينما انتزع هذه القصة من سياق الملحمة ، وراح يقارن صورها بصور جاءت في اماكن أخرى من الملحمة او من اشعار هزودوس ، منتزعة هي الأخرى من سياقاتها في الملحمة او في الاشعار ، وحينما لم يحاول الربط بين القصة ووظيفتها في الملحمة ككل ، ولم يحاول الربط بين أحداث القصة وصورها وبين اصولها في البناء الميثولوجي للعقيدة الدينية عند الإغريق ، حينما حدث هذا - فقد منهج الدكتور لويس اتجاهه وغرق في المقارنات الشكلية بين ما جاء هنا وما ورد هناك . وفقدت القصة والملحمة جميعا معناهما ، واقتصر الدكتور لويس الى تقرير انه لا يعرف ان كانت الجزيرة ، جزيرة للموت او جزيرة للحياة .

وفي الصفحة التالية ( ص ٢٤ - على هامش الفران ) يقول لنا الدكتور لويس عوض : « وقبل ان تأسر كيركا ( سيرس ) ذات الفدائر المجدولة اوديسيوس وتستبقيه في جزيرتها الموهومة ، مر اوديسيوس بتجربة حين تحطمت سفينته وقذفت به الامواج وحيدا على شاطئ جزيرة اوجيجيا حيث كانت الحورية الساحرة والربة الالهية كالييسو ذات الفدائر المجدولة ، بنت أطلس ، ملكة على الجزيرة . . » . ونرجو الدكتور لويس عوض - أولا - ان يعود الى الاوديسا ، لكي يتأكد من ان تجربة اوديسيوس مع كالييسو كانت « بعد » تجربته مع سيرس - من حيث السياق الزمني لرحلة اوديسيوس بعد سقوط طروادة - ولم تكن قبلها . بل ان تجربته مع كالييسو - هذه التي احتجزته بعد عودته من هينز وبعد ملاقاته لسكيلا المفزعة ذات الرؤوس الستة ، وبعد مروره بجزائر السيرينيد المفضيات ، وبعد نزوله بجزر ابولو اله الشمس وغضب الاله على رجاله لذبائحهم قطعان ابولو الفصوب ، كانت تجربته مع كالييسو بعد كل هذه التجارب ، هي آخر ما مر به البطل الجواب اوديسيوس قبل وصوله الى مدينة الفياشين الذين حملوه على احدى سفنهم الى ايتاكا ، وطنه .

ثم نرجو الدكتور لويس عوض ، ثانيا ، ان يعود الى تجربة اوديسيوس مع كالييسو لكي يكتشف حقيقة وظيفة هرمز - مرة أخرى - الذي أوصل اوامر زيوس كبير الالهة بناء على رغبة مينرفا ربة الحكمة وحامية اوديسيوس - أوصل اوامره الى كالييسو بأن تطلق سراح البطل وبأن تزوده بما يعينه على الوصول الى مدينة الفياشين التي كانت هي المدينة الموعودة باعادة اوديسيوس الى وطنه ، ثم لكي يكتشف الا محل لتكرار صور جزيرة اوجيجيا في صور جزيرة آيايا ( وليس العكس ) الا بناء على احتمال واحد - هو الاحتمال الذي أبرزه الأستاذ بلفينسن،

وضعت قبل التاريخ الذي ذكره بالف سنة على الأقل في شومر واكتاد قبل انتقالها الى بابل ، وان هذه الملحمة - او الأجزاء التي وصلتنا منها - تحتوي على وصف تفصيلي للدار الآخرة كما تصورتها حضارات ميسوبوتاميا - من خلال رحلة بطلها الى هذه الدار سعيا وراء المعرفة . وليسنا نريد الاستطراد في تعقب تأثيرات الثقافة اليونانية بثقافات مصر وبابل وفارس عبر ميديا - التي ذكرت في الإلياذة - وعبر امارات ومستعمرات ومدن الايونيين واليوليين الاغريق على سواحل الاناضول وجزر بحر ايجي ، وعبر مدن الساحل الفينيقي وشمال وادي النيل . وحينما يتساءل الدكتور لويس عوض قائلا : « اننا لا نعرف ان كانت جزيرة آيايا هذه جزيرة الحياة ام جزيرة الموت . فلو كانت جزيرة الموت ففيم ذهب اوديسيوس الى هاديس مملكة الموتى ليلتقي بروح العراف تيريزياس يستدل منها على طريقه الى وطنه بعد طول طواف وضلال ، ولو كانت جزيرة الحياة فكيف نفسر تجمع بعض اوصاف العذاب ومعالم الموت فيها كتحويل البشر الى خنازير وظهور السرب هيرميز فيها وهو هادي الموتى في اخص صفاته . . » . حينما يفهمنا الدكتور امام هذه الاسئلة فانما نحس برغبته - او اتجاه منهجه الدراسي - الى لي عنق النص الأدبي لكي يعمل من طريقه الى اثبات فرضية تفصيلية ، مما ينفي عن هذا المنهج صفة الأمانة العلمية ، او « الحذر » العلمي والحجة المطلوبة المفترضة في تفسير النص وتقليبه على وجوهه . ان ذهب اوديسيوس الى « الجحيم » يعني ان هناك جحيما تعرفه الميثولوجيا اليونانية وتميزه بخصائصه المميزة ، غير تلك التي نراها في جزيرة آيايا او جزيرة كالييسو او اية جزيرة أخرى . والكتاب الخامس من الاوديسة يذكر كيف وصل اوديسيوس الى جزيرة آيايا في اثناء هربه من مدينة « ليستريجونيا » التي ياكل أهلها البشر، وكيف جاء هرمز - رسولا من عند الالهة وهذه هي اخص صفاته كما وصفه بها هوميروس نفسه عشرات المرات وكما وصفه بها هزودوس عشرات اخريات - ليحذر اوديسيوس ويحصننه من مكر سيرس

## الى معلمي المدارس

### اجمل الهدايا

بمناسبة اعطاء الجوائز في اخر السنة لتلامذتكم

اعدتها لكم

## مكتبة انطوان

فرع شارع الامير بشير

ووافق عليه كل من « ميلين ستوبيل » ، « ويليام كوبر » الأول في دراسته المطولة عن الياذة هوميروس وأوديساه ، والثاني في ترجمته للأوديسا - وهي أشهر ترجمة إلى الانكليزية للملحمة ، هذا الاحتمال القائل بأن قصة سيرس وجزيرة آيايا قد أضيفت إلى الأوديسا في عصر لاحق ، يرجح أنه عصر الاسكندرية بعد امتزاج الاساطير الهيلينية بالاساطير المصرية القديمة بعد عصر الاسكندر المقدوني .

هذا عن اليونانيات التي لا نشك للحظة في معرفة الدكتور لويس عوض بها معرفة وثيقة ظاهرة لا مطل فيها ، أما عن التراث العربي الذي نشك حتماً في معرفته به معرفة تسمح له على اساس علمسي « بالاجتهاد » في تفسيره وشرحه وعقد المقارنات المنهجية بينه وبين غيره من الاداب ، فليس لدينا على ما جاء به الدكتور لويس عوض عن هذا التراث في هامشه عن الفران سوى نقطة وحيدة .

كلنا نذكر بغير شك تلك الضجة التي أثارت حول شروح الدكتور لويس واجتهاداته لتفسير « رسالة الفران » لشيخ المعرة أبي العلاء ، ولكشف تأثراتها بالتراث اليوناني القديم . وكلنا نرفض بغير شك الاسلوب السيئ الذي أديرت به المناقشة ، وندين بغير تردد أسلوب توجيه الاتهامات إلى عقيدة الإنسان أو شرفه أو وطنيته أو عقله ، خاصة إذا حاول صاحب الاتهام أن يخلط بين تهمته القائمة على مجرد الظن الآثم بالدراسة الادبية وبناتج هذه الدراسة . ولكن الشيء المؤكد هو أن بعضاً من نقاد الدكتور لويس عوض في هذه الآونة قد اكتشفوا في حديثه عن رسالة الفران عدداً من الأخطاء العلمية - الأخطاء المنملقة بالحقائق التاريخية أو التفسيرات اللغوية أو التحليلات المنهجية إلى نتائج تتنافى مع قواعد المنهج التحليلي العلمي للظاهرة الاجتماعية أو الأثر الأدبي موضع البحث .

نذكر من هذه الأخطاء على سبيل المثال ، حديث الدكتور لويس عوض عن اختلاف المعري في شبابه إلى خزائن الكتب بانطاكيا مع شخص يدعى « ابن منقذ » لدراسة الأدب . وقد أثبت ناقد الدكتور لويس بتحليل دقيق ذكر فيه مصادره أن شخصا واحداً يدعى « أسامة بن منقذ » هو من ذكر في كتب التراث مقروناً باسم أبي العلاء ، وأثبت أن أسامة ابن منقذ هذا قد ولد سنة ٤٨٨ هـ ، أي بعد موت أبي العلاء بنحو أربعين سنة . وقد رجعنا إلى كتاب الدكتور طه حسين « ذكرى أبي العلاء » فوجدناه قد نقد الخبر على نفس الأسس التي ذكرها الأستاذ الناقد . ونذكر من هذه الأخطاء أيضاً - على سبيل المثال - حديث الدكتور لويس عوض عن راهب « سيشو شيئا » من أوائل علوم الفلاسفة « التقى به المعري أثناء اجتيازه الطريق إلى بغداد في دير الفاروس بظاهر اللاذقية ، وأن أبا العلاء قد سمع من هذا الراهب كلاماً شككه في دينه مما ظهر أثره في شعره الذي كتبه في شبابه الأول . وقد أثبت الأستاذ الناقد أن هذا الخبر لم يظهر في كتب المؤرخين المعاصرين لأبي العلاء الذين ترجموا له ، وأن الخبر لم يظهر إلا عند « القفطي » المشهور بعذائه لأبي العلاء ، بعد نحو قرن ونصف قرن من موت شيخ المعرة ، وأن كل من ذكروا الخبر بعد ذلك إنما نقلوه عن القفطي . ثم ناقش الخبر مناقشة طويلة مدققة مستفيضة من كافة جوانبه ، مناقشة أن لم تدفع الدكتور لويس إلى رفض الخبر من أساسه كما فعل ناقده ، فلا أقل من أن تؤثر في يقين استاذنا الدكتور لويس عوض من خبره - الذي يبدو غير ذي أهمية حاسمة في إثبات القضية التي يريد البرهنة عليها ، وهي تأثر أبي العلاء بالثقافة المسيحية واليونانية - هذا علاوة على أن الدكتور لويس لم يحاول أبداً أن يذكر مصادره على نحو بين - سوى ترديده لكتاب الدكتور طه حسين الذي نقد الخبر واستقطه من حسابه فضلاً - وسوى ترديده لاسم القفطي والذهبي دون تحديد نص معين أو دون تمحيص للخبر الذي يبدو أنه لم ينقله عنهما مباشرة ، وإنما نقله عن كتاب طه حسين مستقلاً من حسابه نقد الدكتور طه لهذا الخبر نفسه .

ونذكر من هذه الأخطاء - على سبيل المثال ثالثاً - تفسير الدكتور لويس عوض لبُيت شعر قاله أبو العلاء :

فإذا الأرض وهي غبراء صارت من دم الطعن وردة كالدهان .  
على أن كلمة « وردة » إنما تعني هذا النوع المعروف من الزهور، ثم أرجعها إلى أصلها في سورة الرحمن ، ولكنه أسقطها على أحد أسماء مريم العذراء « الوردة القرمزية » أو الوردة الحمراء « روزا مسكيتا » ، بينما يعرف مفسرو القرآن - بالاجماع ، وذوو العلم باللغة العربية واشتقاقاتها وألفاظها ومعانيها - أن كلمة « وردة » التي جاءت في سورة الرحمن ، والتي ضمنها المعري في بيته ، إنما تعني صفة الحمرة أو الاحمرار ، وأن المعنى كاملاً لمباراة « وردة كالدهان » هو حمراء بلون الدم أو الصبغة ، وليست دلالة على نوع من الزهر أو رمزا لأي معنى ديني آخر .

لم تكن نود أن يدفع الدكتور لويس عوض نفسه إلى موضع الذي يمكن أن يشك في أمانته كعالم أو دارس أدبي - في المرة الأولى - حين كان ينشر دراسته تباعاً في الأهرام . ثم ما هو متاح له الفرصة لتصحيح أخطائه - أو مراجعتها أو مناقشة النقد الذي وجه إليه على الأقل - عندما أعاد نشر الدراسة في كتاب واحد ، فإذا هو يتجاهل النقد كله ، إلا من زاوية أن الرجعية قد هاجمته ، وألا أنه قد كتب في نقد ما لو جمع للأخيرة مجلدات أو ستاً ، وألا أنه قد أصبح شهيد الرجعية المظلوم . حسناً يا استاذنا الدكتور ، واسمح لنا أن نقول أننا نحبك ونحترمك وقد نتعلم منك ، ولكننا - مثل حال أرسطو مع أفلاطون على ما نذكر - نحب الحقيقة العلمية والأمانة العلمية أكثر من حبنا لك . ولم تكن نود لسلسلة كتاب الهلال أن تسمح بنشر كتاب علمي تصدره على أساس أنه اجتهاد مثير في دراسة تراثنا ، بينما تتناثر في صفحاته - على الأقل - مثل هذه الأخطاء العلمية التي ذكرناها أو كشفها كتاب غيرنا ، ولنا نتعرض هنا لنتائج الدراسة نفسها ، تلك النتائج التي لا تخلو من مغالاة ومبالغة هي الأخرى .

\*\*\*

في بداية الأسبوع الأول من شهر أبريل صدر كتاب « على هامش

صدر حديثاً

## فضله في الحكاية

ديوان جديد للشاعر

فتحي سعيد

منشورات دار الآداب

الفيران) للدكتور لويس عوض ، تحت شعار حريته ككاتب وكناقد وكفكر في الاجتهاد في دراسة التراث الذي غالبا لا يعرف عنه الدكتور لويس الشيء الكثير ، وفي نهاية الاسبوع نفسه ، كتب الدكتور لويس عوض مقالا اضافيا في جريدة الاهرام تحت عنوان « في الخلق والنقد » . يقول الدكتور لويس في مقاله ان ظاهرة خطيرة تبدو على انتاجنا الادبي والنقدي في هذه الايام ... « فالظاهرة العامة التي طرأت على النقد الادبي هي اتجاهه نحو الجهامة والتشاؤم ، والظاهرة العامة التي طرأت على النقد الادبي هي اتجاهه الى الصرامة والعبوس .. » . وهو حين يتحدث عما اصاب الخلق الادبي من جهامة او تشاؤم فانما يفكر بصفة اساسية في هذه السلسلة الطويلة من المسرحيات الجادة التي ظهرت منذ مسرحية « الارانب » للظفي الخولي . وهي المسرحية التي يعتقد الدكتور لويس انها تمثل نقطة تحول في حياة المسرح المصري . ثم يمضي استاذنا الدكتور ليعدد أسماء المسرحيات التي ظهرت في السنتين الاخيرتين ، موزعا على هذه المسرحيات صفات التراجيديا والكوميديا والكوميديا السوداء ! ، وينتهي الى انه .. « كان المسرح المصري في حقبة « القضية » ، « السبينة » ، « اللحظة الحرجة » ، و « كوبري الناموس » حتى « حلاق بغداد » يمثل ما يمكن ان نسميه « انتصار الحياة » ، واعتقد ان من حقنا ان نقول عن حصاد المسرح المصري في السنتين الاخيرتين انه يمثل « انكسار الحياة » .. » . وفي عملية رصد خاطفة يخرج الدكتور لويس بحكم على النقاد والنقد في مصر ، يؤكد انه لم يعد ثمة نقد ولا نقاد ، طالما الدكتور علي الراعي قد اصبح مديرا لمؤسسة المسرح ، وعبد العظيم انيس اصبح استاذا للاحصاء في الجامعة ... الخ ، وغالي شكري يعمل في صومعته ( يا لها من صومعة ! ) .

الى هنا ونحب ان نتوقف قليلا لنرى حقيقة تلك الظاهرة العامة التي اكتشفها الدكتور لويس . اما بالنسبة لظاهر « الجهامة والتشاؤم » التي اصاب الخلق الادبي - وفي المسرح على وجه الخصوص - فلا نحسبها صحيحة على هذا الوجه المطلق . ففي هذا الموسم وحده ظهرت مسرحيات جادة حق ، بعض منها ينتهي بصوت اباطها الشرفاء ، وربما كان أبرزهم هو « سليمان الحلبي » ثم « الفتى مهران » . اما سليمان فقد مات راضيا بعد ان وجد حل قضيتيه ، بعد ان تم التكامل بين وجهي الثورة والعدالة عنده ، وبين وجهي الفعل الصحيح ونتائج الضرارة ، وبين تأمله الاخلاقي والفكري الطويل وفعله النافذ كسكينه الى قلب الظلم . واما الفتى مهران فقد مات بعد ان وزع ميراثه على من هم اهل له ، بعد ان اعطى السيف لصابر قائلا « انه يصلح بك ! » ، وبعد ان حمل الفأس لاسامة الفتى المناضل قائلا : « اننا نحيا بالفأس وبالسيف نموت ! » . ان قدرة سليمان الحلبي على اجتياز متاهة التردد الاخلاقي والفكري التي وقع فيها ، هذه المتاهة التي تجسد - او ترمز - لمتاهة اجتماعية اخرى عاشها وطن سليمان الحلبي حتى وصل الى الجواب الصحيح على السؤال الصحيح ، وهو نفس الجواب الذي وصل اليه سليمان في النهاية ، كما ان هذه الشجرة الامة التي تحوم فوق نهاية مأساة الفتى مهران - رغم هرب الفتى المزيف عوض - وبغض النظر عن ضعفها الفني ، اقول ان هذه وتلك لا تدفعان الى دمج العاملين بالجهامة او التشاؤم ، بقدر ما تدفعان الى اكتشاف احساس الكنايين بنبل الحزن الانساني ، هذا الاحساس الذي لا يرى في مصير الانسانية انتصارا مطردا او سهلا بغير ثمن ، وانما يريان في هذا المصير املا يقينيا ، وان كان تحقيقه صعبا ومؤلا وفادحا .

اننا قد لا نجد الفرصة كاملة متاحة لنا في هذا المجال لمناقشة هذا الحكم الشامل الذي أصدره الدكتور لويس عوض على الخلق الادبي - والمسرحي خاصة - وعلى النقد الادبي كذلك . ولكننا نود ان نذكره بحقائق لم يذكرها ، او تجاهلها ، او اسقطها ، في عملية رصده الشاملة .

فهو اولا لم يذكر شيئا عن اعمال توفيق الحكيم او رشاد رشدي ،

كما لم يذكر اعمال الكتاب الشبان الذين ظهروا خلال العامين او الاعوام الثلاثة السابقة على المسرح الحديث وعلى مسرح الجيب ، وربما كان اكثرهم اهمية شوقي عبد الحكيم ومحمود دياب ونبيل فاضل .

وهو ثانيا قد تحدث عن الدكتورين علي الراعي وعبد العظيم انيس باعتبارهما نافدين كانا قد كرسا جهدهما للعمل النقدي ثم كفا عن ذلك لاعتبارات مختلفة . والذي نذكره هو آيا منهما لم يكن نافدا محترفا ، او مداوما متتبعا للاعمال الادبية يكتب عنها بصورة مستمرة ، خلا فترة قصيرة لم تستغرق اكثر من عام ١٩٥٦ بالنسبة للدكتور الراعي ، ولم تستغرق اكثر من جزء من عام ١٩٥٨ بالنسبة للدكتور انيس .

وهو ثالثا قد تحدث عن الاستاذ رجاء النقاش بما يفيد انه لم يعد يكتب في النقد ، او انه على الاقل لم يعد يقوم بمهمة الناقد المداوم المتبع . والذي نعرفه - ما دام الدكتور لويس يتحدث عن المسرح بوجه خاص - ان الاستاذ رجاء النقاش لم يفصل مسرحية واحدة - تقريبا - دون ان يكتب عنها طوال الموسم الحالي على الاقل .

وهو رابعا لم يحاسب نفسه لانه لا يقوم بمهمته النقدية بصورة كاملة او غير كاملة . فنحن لا نذكر انه كتب عن مسرحية واحدة طوال الموسم الحالي . ولا نذكر انه قدم اي عمل نقدي طوال الشهور الثلاثة او الاربعة الاخيرة ، حينما كان مستغرقا في ترجمة آغا ممنون اسخيلوس ونشرها في الاهرام ، في نفس المنبر الذي لا نعتقد انه المكان الملائم لنشر عمل كلاسيكي كاوريستية اسخيلوس « على حلقات ! » ، رغم اهمية هذه الترجمة في حد ذاتها . كذلك لا نذكر له عملا نقديا - طوال السنة السابقة على نشر هذه الترجمة - يتمتع بقيمة ما ، غير مقالاته عن الدكتور مندور بمناسبة « وفاة » الدكتور مندور ، وغير مقال عن العقاد بمناسبة « وفاة » العقاد ، وغير كلمة صغيرة عن المصداوي بمناسبة « وفاة » المصداوي ، وغير مقالين او ثلاثة عن السياب بمناسبة « وفاة » السياب ، ولسنا نعرف من ينتظر الدكتور لويس وفاته لكي يكتب عنه كذلك ، وبغض النظر عن القيمة النقدية او الفكرية الحقيقية لكل هذه المقالات ، وبغض النظر عن نصيب ما جاء في معظمها من معلومات ، من الصحة او الخطأ ، ولا نذكر له غير هذا ، من مساهمة في متابعة الحركة الادبية ، غير مقال عن راية « الطريق » لتجيب محفوظ ، ثم مقالين عن قصيدة واحدة او قصيدتين من ديوان صلاح عبد الصبور الاخير ، استغرق معظم هذين المقالين في حديث لا معنى له عن مراسلات حول فلسفة الحب تبادلها راهبان مجهولان في أحد اديرة ايطاليا في قرن ما من القرون الوسطى !!

واخيرا ، يصل الدكتور لويس عوض الى بيت القصيد في مقالته التي تبدأ بالحديث عن ظاهرة خطيرة اصاب الخلق الادبي والنقد الادبي . فبعد حديثه الخاطف عن مسرحيات لم يكتب هو شخصيا عن معظمها وتجاهل جزءا كبيرا من الاعمال الاخرى المعاصرة لها ، وبعد حديثه الخاطف عن النقاد الذين لم يمجدوا نقادا ، اذا بالظاهرة كلها تلخص في مقال كان قد كتبه ناقد مجهول في ٤ فبراير ١٩٦٤ ( في مكان ما لم يذكره لنا الدكتور لويس عوض ! ) عن مسرحية « حلاق بغداد » لالفريد فرج ، ثم في عدد من المقالات كتبها الاستاذ محمود امين العالم عن « الفتى مهران » ، « الفرافير » ، « المهزلة الارضية » لويشف ادريس ، ثم في مقال واحد كتبه الاستاذ امير اسكندر عن مسرحية « بير السلم » لسعد الدين وهبة قبل اسبوع واحد من « تأليف » الدكتور لويس عوض لمقاله الذي اكتشف فيه هذه « الظاهرة » ! وكلها على ما نذكر مسرحيات لم يكتب عنها الدكتور لويس عوض حرفا واحدا !

خلاصة ظاهرة الصرامة والعبوس التي اصاب النقد الادبي - في رأي الدكتور لويس عوض - هو ان الناقد المجهول ومحمود المالم وامير اسكندر ، قد تساءلوا بصورة او باخرى عن المفزى السياسي الذي يقصده مؤلف العمل المسرحي ، او فسروا العمل المسرحي باعتباره



« دار الاداب »

تقدم القصاصة البارعه

غادة السمان



في مجموعتها القصصية الجديدة

# ليل الغريباء

رسم: ع

رؤية جديدة لعالم عجيب واقعي واسطوري في وقت واحد، في اسلوب متوتر حي أصبحت فيه غادة السمان نسيج وحدها .

يتضمن الكتاب لوحات فنية بريشة الفنان

فاروق البقيلي

يصدر هذا الشهر

يضم رموزا تسقط على الواقع السياسي وتغده وكتبوا ما يفهم منه رفضهم لمعنى الرمز الفني الذي احتوته المسرحية ، او رفضهم للاساس الفكري الفلسفي الذي قامت عليه . والدكتور لويس عوض يقول بعد توضيحه لهذه الصرامة وذلك الميوس : « وليس يكفي في كل هذا ان نستمع الى دعوة ناقد او حاقد او مذمور للحد من حرية التعبير سواء في الخلق او في النقد ، فالخلق بالادب والفن كان وسيكون دائما اداة الانسان في نقد الحياة وتكوين الحياة ، والنقد بالفكر والمعرفة كان وسيكون دائما اداة الانسان في نقد النقد وتصحيح القيم وغربلة الصالح من الطالح دون لجوء الى القهر والقمع » . وهذا كلام عظيم بلا ريب ، نوافق عليه الدكتور لويس عوض تماما . وعلى ذلك ندعوه الى ألا يقهر أو يقمع النقاد ، محرما عليهم ان يحاولوا تفسير النص الادبي من زاوية او من وجهة نظر معينة وان يتخذوا موقفا واضحا مما راوه في النص - طالما انهم لم يقهروا او يقمعوا الكتاب الخالقين . فحينما يقول محمود المالم عن مسرحية الفرافير : « ان هذه المسرحية تشيع مفهوما وجوديا فوضويا للحرية ، ما أخطره على حياتنا الثورية الراهنة » ، فانه لا يفهم من عبارته الاخيرة انه يريد ان يقهر يوسف ادريس او يقمعه ، وانما هو ببساطة يضع ما رآه في المسرحية بازاء الواقع ليرى مكانه من الواقع وأثره فيه ، طالما ان الناقد والخالق معا يريان في الادب ظاهرة اجتماعية ، ويريان في اثره اثرا واقعا نحسه في اذهان الناس وفي ارواحهم ، ويريان في الاديب الكاتب - خالقنا او نافدا - مفكرا ورائدا ومعلما - ويريان من واجب هذا المعلم الا يعلم الناس شيئا خاطئا او مقلوبا او ضارا . محمود المالم هنا - وقد اخلف مع تفسيره للفرافير وللمهزلة الارضية وللغنى مهران ، وقد يتفق الدكتور لويس مع نفس التفسير ، ولست أقرن نفسي باستاذي الدكتور طبعاً - يطرح رأيه في العمل ، ويفهم العمل فنيا وفكريا واجتماعيا في وقت واحد ، وهذا منهج نقدي نعرفه ويعرفه الدكتور . ولكنني أزعم ان الدكتور لويس حينما يتحدث عن ان مسؤولية الدولة هي حماية « كل » ألوان التعبير الادبي والفني لان الدولة قد اقامت نظام « المونوبسونية » مكان قانون العرض والطلب الذي كان سائدا في النظام الفردي الليبرالي ، أزعم ان الدكتور لويس قد يكون من اوائل من يعانون مساوئ حماية « كل » ألوان التعبير الادبي والفني ، وقد عانها هو بالفعل ، وعانيناها معه و « ته » منذ عام وبعض العام حينما كان ينشر دراسته - المذكورة - سلسلة في الاهرام .

واذا طالب الدكتور لويس بالحرية للكاتب الخالق - في اطار مثلنا الانسانية العامة ، المثل التي تقف الى جانب الانسان لا ضده ، الى جانب حرته وتقدمه لا ضددهما - فاننا نرى من واجبه ان يقف الى جانب حرية الكاتب الناقد كذلك ، فلا يقهره ولا يقمعه . فمن حق الكاتب الخالق ان يكون حزينا - وهو غالبا ما يقدم مبررات حزنه - ومن حق الكاتب الناقد ان يعترض على الحزن ، على ان يقدم مبررات اعتراضه ايضا . من حق الكاتب الناقد ان يجتهد في التراث فيرى فيه هذا الرأي او الاخر ، خطأ او صوابا . ومن حق كاتب ناقد اخر ان يشير الى اخطاء ذلك الاول او ان يطالبه بتصحيح اخطائه . وليس من حق احد ان يتهم المجتهد في عقيدته او شرفه او وطنيته او عقله لمجرد الظن الاثم فحسب .

اننا قد نكون بحاجة الى شيخ طيب مثل الشيخ طه - عمدة قرية الفتى مهران - لكي يكتشف حقيقة جوهر حياتنا الادبية وحقيقة قيمة هذا الجوهر ، الجوهر الذي نراه ولا بد ان يكون معرفة وحرية وايماننا بحق الانسان في الفعل ، فيخطئ احيانا او يهتز يقينه ، حتى لو كان الدكتور لويس عوض هو المخطئ ، وحتى لو كان هو صاحب اليقين المهتز الذي يعود اليه ثباته !

سامي خشبة

القاهرة



## نقد الأبحاث

— تنمة المنشور على الصفحة ١٣ —

وليس العثور على جوهر هذا المقال بالعملية السهلة . فمن الواضح ان علم الاجتماع الادبي علم حديث جدا ، وما زال يتلمس طريقه ويجرب مختلف المناهج كالتحليل النفسي والتركيبية الديناميكية وغير الديناميكية والتجريبية والوضعية . وكتاب غولدمان يطرح المشاكل العامة التي تعترض عالم الاجتماع الذي يفامر بدراسة ( الرواية ) كفن من فنون الادب قبل ان يدخل في صميم الدراسة . والمجور الذي تدور حوله هذه الدراسة هو تحري وجوه الشبه بين بنية الرواية الكلاسيكية وبين بنية التبادل في الاقتصاد الليبرالي . أي صلة الادب بالاقتصاد في مجتمع ما .

ومن الواضح ان غولدمان متأثر بأراء الناقد الاوروبي الاشتراكي لوكاتش LUKÁČS ونظرية للناقد الفرنسي جيرارد فسي كتابه « الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية » .

ويذهب لوكاتش الى ان الرواية تتميز دون سائر فنون الادب بانفصال بطلها عن العالم الذي يحيط به مما أدى الى ظهور ثلاثة نماذج متميزة للرواية الغربية في القرن التاسع عشر يضاف اليها نموذج رابع ظهر في سنة ١٩٢٠ مع روايات تولستوي .

١ — الرواية المثالية التجريدية : مثل « دون كيشوت » تأليف تربانت و « الاحمر والاسود » تأليف ستاندال .

٢ — الرواية السيكلوجية مثل رواية أولوموف و « التربية العاطفية »

٣ — الرواية التربوية مثل « ويلهم ميستر » لجوته .

وجيرارد يلتقي مع لوكاتش في معظم هذه الآراء ، الا ان طريقته في تصنيف الروايات قائمة على ان فكرة « انحطاط العالم الروائي » هي نتيجة شركيائي . هما متفقان على ان الروائي يتخطى وعي ابطاله ، ومختلفان حول طبيعة هذا التخطي ، فجيرارد يذهب الى ان الروائي يهجر عالم الانحطاط بينما يكتب مؤلفه ليجد الحقيقة والسمو ، اما لوكاتش فيذهب الى ان الرواية كعمل خيالي وخلق لعمل خيالي يسيره الانحطاط « الشامل » لا تسمح للروائي ان يتخطى هذه الحالة .

وغولدمان يجنح في ارائه الخاصة عن الرواية الى جانب لوكاتش . وهو يؤكد ان هناك توافقا حقيقيا بين شكل الرواية الادبي وبين علاقة الناس اليومية مع الاشياء ، وعلاقة الناس فيما بينهم ، في مجتمع ينتج من اجل السوق — أي في المجتمع الرأسمالي الذي يعمل وفق قانون العرض والطلب . فالاشكال التعبيرية عامة تحاول ان تخلق علاقة او تجسد علاقة . وهذا يفترض وجود بنية اجتماعية واقتصادية ، فالرواية اذن على علاقة عميقة بتركيب الواقع الانساني . ومعظم علماء الاجتماع ، كما يقر غولدمان ، يتفقون على وجود علاقة بين الاعمال الادبية الاكثر بروزا وبين الوعي الجماعي .

ويشير غولدمان بصفة خاصة الى ما يسميه التناقض الداخلي بين الفردية قيمة عالية أنتجها المجتمع البورجوازي وبين حدود امكانيات الافراد . وقد اتجهت الفردية نحو الاندثار ، بعد تحول الحياة الاقتصادية واستبدال اقتصاد الزاخرة الحرة باقتصاد الاحتكارات الدولية . وازاء هذا التحول الاقتصادي برز تحول مقابل في الرواية تجلى في اختفاء الشخص الفردي او « البطل » . فعمل بلزك يعبر تعبيرا صحيحا عن قيم العالم البورجوازي كالفردية والتعشش للقوة والمال ، والحب الاباحي المنتصر على قيم المجتمع الافطاعي كإنكار الذات والتعاطف مع الغير والحب الواله . ان الميزة الرئيسية للفكر البورجوازي هي العقلانية التي تنتكر لوجود الفن ، وهكذا يصبح الفنان في المجتمع الرأسمالي انسانا مشبوها مزدوجا .

وغولدمان ولا شك ينطلق في هذا كله عن افتراضات ماركسية .

وخاصة ما قرره ماركس في كتابه « نقد الاقتصاد السياسي » حين أكد ان طريقة الإنتاج في الحياة المادية تحدد بصورة عامة ، المخاصمة الاجتماعية والسياسية والفكرية في الحياة وان وعي الانسان لا يحدد وجوده بل ان وجوده الاجتماعي هو الذي يحدد وعيه .

وكانت هذا المقال الذي تتعرض له الان يوجه لغولدمان نقدا صريحا يتمثل في عدة نقاط سنأتي عليها الان ، وان كان يتفق معه تماما في اتباعه تلمنحج الماركسي وضرورة اخذ الاقتصاد بعين الاعتبار : ١ — لم يوضح غولدمان الموقف الماركسي وكيفية ولادته فسي القرن التاسع عشر .

والغريب ان الاستاذ خليل احمد خليل قد رد هو نفسه على هذا المآخذ الذي أخذه على غولدمان وذلك حين قال : ان غولدمان او تطرق لهذا الموضوع لخرج عن الحدود التي رسمها لنفسه .

٢ — نسي غولدمان ان علم الاجتماع لا يستطيع ان ينكر علم النفس والعلوم الانسانية الاخرى ، وفي رأيه ان الحدث الاجتماعي كلي وشامل .

ولعل الاستاذ خليل احمد خليل يدرك ان عرض غولدمان لتاريخ الرواية في الغرب وطريقة تكوينها لم يغفل قط أهمية الجوانب السيكلوجي والانتروبولوجي والسياسي واللفوي وغير ذلك من الجوانب .

٣ — لوسيان غولدمان يعمد الى تحليل روايات اندريه مارلو بالذات ويفضل اندريه جيد واكزيبوري وكامو وسارتر وغيرهم .

وواضح للاستاذ خليل ان من حق غولدمان او غيره من الباحثين في موضوعه ان يختار من الكتاب ومن الروايات ما يخدم الغرض الذي يتوخاه من البحث .

ولكن نقدي انا الخاص لكل من الاستاذ خليل والاستاذ غولدمان ينصب في الاساس على ان المنهج الاجتماعي الاقتصادي الذي يتبنينه يغفل الى حد كبير الكيان الذاتي للعمل الفني نفسه ومن شأنه ان يجعلنا نقدر كل عمل فني لا على حدة ولكن على انه مندرج تحت عنوان من العناوين او تقسيم من التقسيمات . وليس هناك فنان في الدنيا يمكن بجرة قلم ان نسلكه مع آخرين في تقسيم عام لا يميز السمات الفردية . ان المنهج الاجتماعي كما يسطه غولدمان فيه تبسيط اكثر من اللازم وآفته انه لا يعترف بالقيمة الذاتية للعمل الفني بجوانبه المتعددة . ليس معنى هذا انكار أهمية المنهج الاجتماعي ولكن لا بد من التنبيه الى انه فاصر وعاجز عن تفسير ظواهر ليست اجتماعية بحتة بل هي ادبية وفنية في المقام الاول .

وكتاب غولدمان في نظرنا مفيد لان به مجموعة اقتراحات ونتائج مستخلصة من تحري ظواهر معينة ومعروفة سلفا في بيئة خاصة لها ظروفها الموضوعية المستقلة .

ولا شك انه يفيدنا — على رأي الاستاذ خليل — حين ننشط نحن الباحثين العرب لتبيين العلاقة القائمة بين ادبنا وتطورنا الاجتماعي .

وفيدنا ايضا ما كتبه جون ويتمان عن الاب روب — غرييه ،

وترجمه مشكورا محيي الدين صبحي الذي قدم لنا غرييه باعتباره كاتبا حاز على اعجاب كبير وصار يؤلف جزءا من الحياة الادبية في باريس . وأهم شيء بالنسبة لهذا القصص انه يريد ان يظهر العالم الخارجي من الزيف العاطفي وبرينا الاشياء كما هي ، مستقلة عن العواطف الانسانية والحقيقية ، فيما يرى ويتمان « ان وصفه الذاتي يصطنع النشر الشعري ، وان نظرتة الى العالم وموضوعاته كلها ، مفهومة بتوتر غير عادي الى درجة الجنون . وبالرغم من انه يستعمل لغة مماثلة للغة العلمية فانه لا يشابه العلماء وانما الرسامين » .

ومن مقال الاستاذ خليل عن غولدمان ندرك ان غرييه يصور عالما جديدا لا يستطيع البشر فيه ان يسيطروا على الاشياء . ويختلف غرييه عن الماركسيين في انه انسان واقفي موضوعي بعكس الماركسيين الذين يقول انهم اصحاب مواقف . والاستاذ خليل ينقد غرييه في هذا

الصدد ويقول أن الانسان موقفه مهما فعل . ويستنكر منه انه يعتبر مهمته هي تسجيل الوجود كواقع جوهري . وليس لي ما اعلق به على هذين المقالين لخليل محمد خليل ومحبي الدين صبحي إلا أن أتوه بمجهودهما الواضح في التمرير بالاداب الاجنبية وملاحقة الركب العالمي في التأليف ، وخاصة ما يجري في دنيا الثقافة الفرنسية . ويبدو ان الثقافة الفرنسية الان خصبة حية موحية ، وقد كنت في العامين الماضيين استاذا زائرا في جامعات اميركا وهالتي تأثير الثقافة الفرنسية على الجو الادبي هناك وخاصة في اتجاه الرواية الاميركية الحديثة بعيدا عن الواقعية الكلاسيكية الانكلو سكسونية المعهودة عند ديكنز وناكري مثلا وتأثرها بالاتجاه الفلسفي الذي يتمثل عند سارتر وكامو واضرابهما .

القاهرة

شموقي السكري

## نقد القصائد

— تنمة المنشور على النصفحة ١٤ —

نزلت أرضنا . من الثمور والذئاب في شعابها الكثيرة . لانها من الخزف . يقلها الصمت ) . لم يكتف باخباره انها من الخزف فاعطاه « وصفة » مفيدة لقتلها ، وأضاف على الفور ( حيانها موت . لكنها من التحف . نحن خلقناها لمن يخلقنا ذخيره ) . ويردد في آخر القصيدة تأكيد على العابر المسكين ألا يخاف مكررا لفظي التحف والخزف . ثم ينهي دعوته الكريمة بقوله ( نحن خلقناها للشيء سوى الشهادة . بأننا نخلق اذ نشاء ما نشاء مثل الله اذ برا عباده . فلا نخف ) . هكذا لا مجال لتلمس موقف او فكرة او انفعال على مستوى الحديث العادي ، فما أبعد الشقة على من ينشد « الشعر » . وهذه « أغنية كنعانية » لمحمد عز الدين المناصرة ، لا ترتفع كثيرا عن القصيدة السابقة ، فهي في مجموعها رؤى غائمة ، كما تنتهي مقاطعها

الثلاثة بهتافية صارخة . ففي آخر المقطع الاول ( وليس سوى السدم الثاني . وان نفني . وان لم يبق كنعاني ) . وفي آخر الثاني ( ومن في صخر مكفليا . يجيب ندائك المبحوح ان تم يصرخ ألدفع ) . وفي الثالث ( تعود الشارة الخضراء منصوبة . لتعلن اننا نحيا .. الخ ) . والشاعر يستعمل « الوارف » صفة للظلال في المقطع الاول ، كما يختل منسه الوزن في موضعين بالمقطع الثالث هما ( لقد غرست .. الخ ) ، ( بقاقي .. الخ ) . على انه مما يشير بموهبة ما هنا ، هذا الايقاع الوجداني في ( وحول مفابر الموتى . نظل طول الليل جنية . تفني الليل أحلام انكالي والدجى المافون . ولعن من أطالوا الليل في حبرون ) ومثل ( وكنت تنوح قرب مقارة الاموات . تصيح طوال أمسية خريفية . أبا الفراء والايثام يا ابراهيم . وهل في القبر من يسمع ) .

وقصيدة « الأفصان » لمبد الرحمن غنيم تعد بحق القصيدة الوحيدة التي تلتقي فيها — نسيبا — اللغة الفنية المؤدية بالبناء الشعري المناسك ، ومهما يكن ثمة من الاعتراض الجزئي على ختامه للقصيدة او غير ذلك فلا شك انها من أهم قصائده من الناحية الفنية — ان لم تكن أهمها في حدود ما قرأت له في « الاداب » من قبل — ويكفي ان نقتطع منها للمثال هذا الجزء الصغير ( كل من حولي لاذوا بالفرار . تركوني أطمع الغربة أضلاعي . وأشوي جبهتي في كل نار . قلعتني انهارت . ولم ألق — لاحمي الصدر من نيران أعدائي — جدار . لا تنادي . فكوي في مهب الريح لا يجدي . ورأسي بين فكي أفصان .. الخ ) .

أما « زوربا » لمبد القادر القصاب فهي محاولة متفائلة فسي النظم ، وأما « شيء ما كالومضة » ليوסף الصايغ فهي رؤى رومانسية مستنفدة وغثة . وهما تلحقان بقصيدة « حوار مع ذاهلة » لابراهيم العريض من حيث سطحية تناول وان كانت الاخيرة أكثر استقرارا في شكلها البيتي القديم .

وبعد ، فهل يظل ذلك التساؤل الذي اثاره قراءة هذه القصائد في بداية هذا التعليق قائما ؟؟ انني انشد طموح الشعراء الى الشهرة ان يفسح الطريق بعض الشيء لطموحهم الى الإبداع ، وليدركوا ان القصيدة الحديثة شيء آخر غير هجر العمود الشعري والقافية الرتيبة .

كامل ايوب

# الحلم الكبير والفتاة

لفدوى طوقان

الديوان الرابع لواحدة من اكبر شعرائنا المعاصرين ، وفيه التعبير المرفه عن ذروة الاسى الذي ما

فتيء يحاصر الشاعرة ويجعل قصائدها نسيج وحدها في الشعر العربي الحديث .

يصدر قريبا

## نقد القصص

— تنمة المنشور على الصفحة ١٥ —

كان نقده للمسرح الألماني في عهده يكشف عن ثقافة مسرحية واسعة . ولم يحاول بريخت أن يحول منطق الحركة المسرحية الى منطق الاسطورة كما فعل الأستاذ نديم وإنما أخضع الاسطورة للمسرح . وذلك يصدق ايضا على مسرحيته « السيد بونتيلا وتابعه ماني » التي ييسدو ان العابد قد نثر بها اكثر مما يجب .

وقصة « الحزن ... والعيون الصغيرة » التي وان كانت تعاني بعض النواقص الا انها تنبئ عن فنان حقيقي ، ومن المفرح حقاً ان نثر على فنان حقيقي وسط هذا الركام الهائل من السفاهة والسطحية . القصة تعكس سمواً وثقافة الى براءة لا نعرف نقل وسوداوية الحياة الواقعية . نتجسد تلك اللفظة في رغبة الراوي في اقتناء قطة ، وفي اسرجاع ذكري قطة كان يملكها « وفي الصباح ... كنت أحس أظافرها المائلة نحو الزرقة تنسب بوجهي فأحس برجفة حزن ومحبة ، وأضبط على رأسها انصغير فتحنينه ونكمت في حضني » .

وأخوه الصغير هو تجسيد لتلك البراءة التي تشكل نغماً لثقل حياته « ... ولكن أخي الصغير لا يعرف كيف يحزن ، يبكي بدموع صافية ، ولكنه سرعان ما يتعقب فراشة حائرة في فضاء الدار او نحلة او حتى ذبابة فينسى دموعه ... » .

والحزن في هذه القصة له طابعه الخاص ، اذ هو افراز عالم شحيح ثقيل مصمت ، ولذا يحلم بالسلام الذي يخفي — او يزيل — كل شيء ولا يضيئه الا تلك البراءة المشتهاة ، عيون القطة . ان البشر عيوناً لا تلمع في الظلمة .

ويجعل هذا الشوق دلالة رغبة أعمق : انه الشوق الى إعادة العالم الى مركبانه الاولى : النور وفطرتي ضوء .

والكاتب يخوض تجربة صعبة قل من استطاع ان يجد طريقه في دروبها الشائكة : طريق جويس وفوكنر وكاتب ياسين . ولكن ما تأخذه على هذه القصة هو ان الاشواق والذكريات والتداعيات ظلت مجرد صرخات احتجاج وآسى ، ولولا فطرة الكاتب وفنيته لتحولت الى مجرد رفض مباشر . ان ما ينقص هذه القصة هو افتقاد الإطار المادي المحدد الذي كان بإمكانه ان يفني كل اجزائها . وهذا ما تنبه اليه جويس وفوكنر ، وما تجسد في صورة رائعة في رواية كاتب ياسين العظيمة « نجمة » .

ولغة القصة هي مثال لما يجب ان تكون عليه الكتابة الفنية ، حيث الاقتصاد في التعبير ، والحساسية المرفهة في اختيار الالفاظ تقف لتدين تلك التراكيب اللغوية الحافلة بالزخرفة الخارجية وانتقاء الالفاظ المتعمرة والتطرفات المريبة . غالب هلسا

الصراع الدرامي مستقل في كل مشهد عن المشاهد التي تليه . ففي المشهد الأول تبدو المشكلة انها صراع بين الزوجة والزوج حول تخفيض تكاليف المعيشة ، وفي المشهد الثاني صراعاً بين الزوجين والخادم لسبب غريب جداً وهو ان الخدم يرفضون أحشاء النعود . وفي المشهد الثالث نكتشف حكاية الجرة التي تستمر حتى نهاية المسرحية باستثناء المشهد الرابع الذي يصرف فيه الطباخ على عدم تنفيذ اوامر سييسده بالنسبة لطعام العشاء .

والمسرحية خليط متنافر من كل الاشكال المسرحية ودون ان تحاول ان تكون مسرحية الا بسبب كون الاشخاص يبدلون الكلام من البداية حتى النهاية .

والشخصيات في المسرحية يتحولون تحولات غريبة — وخاصة عندما تحيك النكبة او ما يفترض انه نكبة — . فالزوج رأسمالي جشع وعنده من الاستبصار ما يجعله يدرك ذلك ، ويركب جرائم ضمد الطبقة العاملة ويعترف بذلك ، ومشكلته ان له ضميراً يعذبه ، وهو ايضا شديد الذكاء والحقق ، وابله الى درجة انه يفهم ان الإهانة الموجهة اليه هي اضرار له ، وان الخادم أسود اللون لانه لا يقتسل . والزوجة احياناً بلهاء الى حد ان تقول :

كما أقول لك . أفرق بينك وبين عمالك ان لديك فيلا عتيقة ، وسيارة بائسة ، وخادمين مخلصين ... ( الى ان تقول ) .. وانا ألح عليك لاستخدام مربية لهم ( للاولاد ) .. ولكنك رجل فيك الكثير من رواسب الديمقراطية .

هذه السيدة تصبح فجأة فادرة على الاستبصار الذاتي والنقد الذاتي ايضا : ضميرك !! هذا القميص الذي امتلك بالرفع .

وقبل ان انهي حديثي عن هذه المسرحية أود ان أقول للأستاذ نديم خشفة : ان بريخت عندما جدد في المسرح كان قبل ذلك قد تمكن من اصول الصنعة المسرحية وسيطر على ادواته الفنية . ومعنى هذا ان تجديد بريخت كان تجاوزاً لفن أتقنه وليس لجهله بهذا الفن . واذا أراد الأستاذ نديم خشفة ان يتأكد من هذه الحقيقة فما عليه الا ان يرجع الى مجموعة مقالات بريخت ليرى انه حتى في سني ٢١ و ٢٢

# داودا براهيم

الديوان المفقود للشاعر الفلسطيني الكبير المرحوم  
ابراهيم طوقان

الذي كان صوتاً داوياً يحذر من الكارثة ويفني

الأرض الحبيبة ويؤرخ لنضال الشعب الفلسطيني

٣٥٠ ق. ل

صدر حديثاً